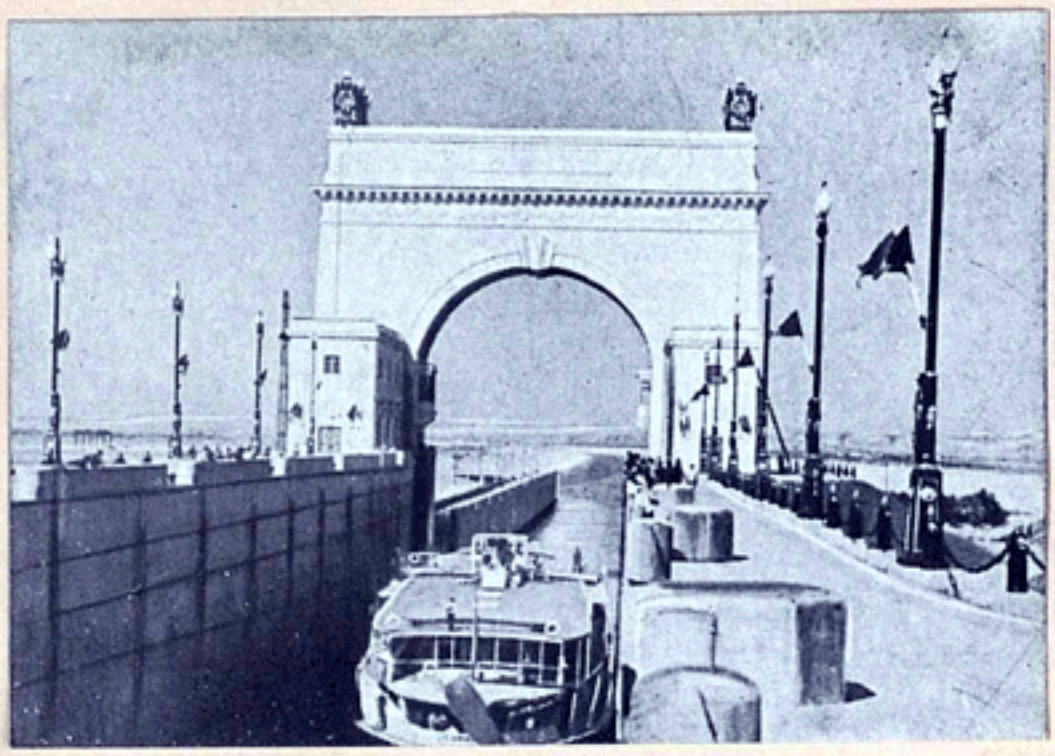


ИСКУССТВО КИНО

9
1952

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 9
Сентябрь
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Увеличить выпуск кинофильмов! 3
А. Федоров. Смотр прогрессивного киноискусства . . 14

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

М. Папава. Кинодраматург и современность 35
Е. Габрилович. Роман и сценарий 48
С. Фрейлих. Правда жизни 55

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

А. Головня. Искусство киноживописи 64

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. Буров. Понятие художественного метода 72
И. Бэлза. Заметки о музыке фильма «Незабываемый 1919 год» 87
К. Парамонова. Некоторые вопросы развития детской кинематографии 92
А. Згуриди. Роль цвета в научно-популярных фильмах 99

ЗА РУБЕЖОМ

Д. Маслов. Молодая кинематография Болгарии . . . 104
С. Альбрехт. Борьба за социалистический реализм в польском киноискусстве 108
К. Исаева. Чехословацкий кукольный фильм 120

На обложке кадр из документального фильма «Волго-Дон».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1952

КНИГА
ПРЕДОСТАВЛЕНА
В СОЮЗУ СОВЕТСКИХ ЖУРНАЛИСТОВ СССР
ОТДЕЛ МАШИНОПИСНОЙ КОРРЕСПОНДЕНЦИИ СССР
КМО
МОСКВА 9 130
№ 8

УВЕЛИЧИТЬ ВЫПУСК КИНОФИЛЬМОВ!

С огромным воодушевлением встретил советский народ постановление Центрального Комитета ВКП(б) о созыве очередного XIX съезда партии и опубликованные в печати проект директив съезда по пятому пятилетнему плану развития СССР на 1951—1955 годы и проект текста измененного Устава партии.

Радостные, волнующие дни переживает наша страна. Коммунистическая партия, еще теснее сплачивая трудящихся вокруг себя, вокруг любимого вождя и учителя товарища Сталина, идет к своему XIX съезду в обстановке небывалого патриотического подъема, большой, все растущей политической и трудовой активности масс.

Рабочие, колхозники и интеллигенция, выражая свою любовь к коммунистической партии и безграничную преданность ее великому делу, самоотверженно борются за новые и новые успехи во всех областях хозяйственного и культурного строительства.

С исключительной силой разгорелось по всей стране социалистическое соревнование в честь XIX съезда партии.

Инициативу коллектива рабочих, инженерно-технических работников и служащих Московского автозавода имени И. В. Сталина, взявших на себя социалистические обязательства ознаменовать XIX съезд ВКП(б) новыми производственными победами, подхватили машиностроители и текстильщики, колхозники и железнодорожники, художники и ученые.

Вдохновенный творческий труд в честь XIX съезда партии кипит на площадках и участках великих строек коммунизма — и под Сталинградом, на волжских островах Лесном и Песчаном, у строителей каналов Волга-Ахтуба, Волга-Урал, и у подножья Жигулей, на подготовке котлована под Куйбышевскую ГЭС, и в Днепровской пойме, близ Каховки, на сооружении водосливной плотины, и на трассе Тахиа-Ташского обводного канала.

Новыми подвигами в труде встречают XIX съезд партии доменщики, сталевары, шахтеры Урала и Донбасса, Запорожья и Сталинска, нефтяники Баку и Грозного, Ишимбаева и Бориславa.

Трудно переоценить глубочайший смысл этого массового движения, в котором находят выражение чувства законной гордости миллионов советских людей за свою великую партию, за исторические завоевания, достигнутые под ее руководством в борьбе за коммунизм.

Любое, самое крупное, самое развитое современное капиталистическое государство, потерпи оно такой ущерб, какой нанесли нашему народному хозяйству гитлеровские захватчики за годы войны, неминуемо было бы отброшено в своем развитии на десятки лет назад, утратив свое

былое значение на международной арене. Советский Союз не только вышел победителем в самой жестокой и тяжелой из всех войн, когда-либо пережитых в истории нашей Родины, но сразу же, в пятилетнем плане на 1946—1950 годы поставил задачу восстановить и затем превзойти в более или менее значительных размерах довоенный уровень промышленности и сельского хозяйства.

Любой буржуазной стране такая задача оказалась бы, конечно, непосильной.

Но товарищ Сталин сказал:

«...Советские люди, во главе с коммунистической партией, не пожалеют сил и труда для того, чтобы не только выполнить, но и перевыполнить новую пятилетку».

Подтверждая слова вождя, советский народ успешно завершил план 1946 — 1950 годов. Известно, что промышленность выполнила первую послевоенную пятилетку досрочно — за 4 года и 3 месяца, а объем промышленной продукции в 1950 году вместо намеченных 48% фактически возрос на 73% по сравнению с довоенным 1940 годом.

Проект директив XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану заканчивается знаменательными словами:

«Народы Советского Союза под испытанным руководством коммунистической партии успешно выполнят новый пятилетний план».

Советский народ уже сегодня подтверждает слова этого важнейшего партийного документа достижениями тысяч и тысяч производственных бригад, стоящих на предсъездовских трудовых вахтах.

Нет никакого сомнения в том, что и народнохозяйственный план 1952 года, и пятый пятилетний план развития СССР будут выполнены и перевыполнены! Ибо на достижение этой цели направлены и великая сила социалистического соревнования, и единодушное стремление рабочих, колхозников и интеллигенции отстоять дело мира, и непоколебимая решимость трудящихся построить коммунистическое общество.

В полной подчиненности государственных планов целям, которые ставят перед собой сами трудящиеся, и в прямой зависимости успехов экономического развития страны от степени сознательности масс, от их желаний и стремлений, от их готовности к наиболее производительному труду, от решимости активно бороться за лучшую жизнь, проявляется одно из коренных преимуществ социалистического общественного и государственного строя перед капиталистическим.

В отличие от вульгарных материалистов, марксизм-ленинизм не только никогда не отрицал, но, наоборот, всегда подчеркивал мобилизующую и преобразующую роль, которую играли в истории человечества различные формы общественного сознания, передовые идеи и взгляды. Однако во всех без исключения социально-экономических формациях, предшествующих социализму, историческое развитие неизбежно носит стихийный характер.

Не люди господствуют над процессом капиталистического производства, а само это производство, в силу присущей ему анархии, господствует над людьми. Капиталистическая экономика подвержена действию стихийных закономерностей, которые выступают как некие демонические силы, слепые и враждебные по отношению к человеку и лежащие вне сферы его сознательной деятельности.

Высмеивая усердие, с которым буржуазия превозносила принцип свободной конкуренции как величайшее завоевание человечества, Ф. Энгельс указал на то, что свободная конкуренция, борьба за существование, по сути дела является нормальным состоянием животного мира. «Лишь сознательная организация общественного производства, — писал Ф. Энгельс, — в которой происходит планомерное производство и потребление, может поднять людей над прочими животными в обще-

ственном отношении так, как их подняло производство вообще в специфическом смысле».

Социализм и означает конец предистории человеческого общества, начало его подлинной истории.

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая первую страницу этой истории, была проявлением исключительной политической сознательности и революционной зрелости, которых достигли народы России во главе с русским рабочим классом, воспитанные и руководимые коммунистической партией.

Упрочение власти Советов, все победы социалистического строительства были бы немыслимы без неустанной, поистине титанической воспитательной работы, которую из года в год вела партия среди трудящихся, ибо, как указывал В. И. Ленин, Советское государство сильно сознательностью масс, сильно тогда, когда массы все знают, обо всем могут судить и идут на все сознательно.

Социалистический способ производства, целесообразно направляемого единым научно обоснованным планом в соответствии с волей всего советского общества и с интересами самих производителей материальных благ, одержал в нашей стране полную победу над прежними, досоциалистическими социально-экономическими укладами; были ликвидированы эксплоататорские классы — носители и проводники враждебных социализму идей и взглядов. Эта победа, во многом подготовленная и обусловленная ростом сознательности масс, сама служила основой окончательного утверждения социалистической идеологии как господствующей в нашем обществе. Вместе с изменением условий материальной жизни советского общества происходил коренной переворот в сознании людей — в их мировоззрении, психологии, нравах, привычках, отношении к труду, к общественной собственности.

Но социалистическая идеология развивалась и укреплялась в нашем обществе не в порядке самотека, а под планомерным воздействием политики коммунистической партии, в борьбе со всякого рода проявлениями буржуазной идеологии, с пережитками капитализма в сознании.

Достаточная живучесть пережитков капитализма объясняется тем, что сознание людей в своем развитии отстает от их экономического положения, и тем, что капиталистическое окружение старается оживлять и поддерживать эти пережитки, еще не утратив пустых иллюзий о возможности реставрации капитализма в СССР.

Вот почему на предыдущих партийных съездах и конференциях всегда подчеркивалась необходимость неуклонно поднимать теоретический уровень партии до высоты все возрастающих и вновь возникающих задач социалистического строительства, усиливать идеологическую работу во всех звеньях, вести неустанную пропаганду марксизма-ленинизма, систематически разоблачая идеологию и остатки идеологии враждебных ему течений. Вот почему предметом постоянных забот партии было и есть политическое воспитание, просвещение трудящихся, повышение их сознательности.

Социалистическое сознание, великие идеи Ленина—Сталина, вооружившие советский народ научным методом и знанием законов развития общества, умножают источники нашей силы и могущества, обеспечивая и еще больше укрепляя советский патриотизм, морально-политическое единство советского общества, нерушимую дружбу народов, и ускоряют наше движение вперед.

Новая полоса развития советского общества, которая была определена XVIII съездом ВКП(б) как полоса завершения строительства социализма и постепенного перехода к коммунизму, потребовала нового, особенно широкого размаха и высокого идейного уровня воспитательной и культурной работы.

В отчетном докладе XVIII съезду ВКП(б) товарищ Сталин указал на то, что культурно-воспитательная (как и хозяйственно-организаторская) работа органов социалистического государства на первой фазе его развития, то есть от Октябрьской революции до ликвидации эксплоататорских классов, не являлась основной функцией и не получила тогда серьезного развития. Во второй же фазе, то есть от ликвидации капиталистических элементов города и деревни до полной победы социалистической системы хозяйства и принятия новой Конституции, эта функция получила полное развитие и представляет собой основную задачу нашего государства внутри страны. На этом же съезде товарищ Сталин выдвинул историческую задачу: сделать всех рабочих и всех крестьян культурными и образованными.

Когда наша страна, победоносно завершившая Великую Отечественную войну, возобновила мирное строительство, партия решительно напомнила о том, что задачи, стоящие на путях постепенного перехода советского общества к коммунизму, мы сможем осуществить тем успешней, чем выше будет коммунистическая сознательность советских людей.

Считая, что в наши дни усиление коммунистического воспитания масс и борьба против буржуазных пережитков в сознании людей являются важнейшим условием ускорения нашего движения вперед к коммунизму, партия подняла на новый, более высокий уровень все средства социалистической культуры.

Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, в том числе и принятое шесть лет тому назад, 4 сентября 1946 года, постановление о кинофильме «Большая жизнь», имели целью решительный подъем всей идейно-воспитательной работы в стране.

Эти исторические документы, являя собой блестящий пример конкретного анализа и взыскательной критики идейных и творческих ошибок, допущенных авторами отдельных литературных произведений, пьес, сценариев, фильмов, опер, имеют вместе с тем наиболее общее, поистине непреходящее принципиальное значение и для всех деятелей советской литературы и искусства, мастеров социалистической культуры, работников идеологического фронта, и для развития всего нашего советского общества.

Заботливо и внимательно следя за ростом советского искусства Центральный Комитет коммунистической партии подметил в подготовленных к выпуску фильмах «Большая жизнь» (вторая серия), «Адмирал Нахимов», «Иван Грозный» (вторая серия) и других, в материалах, публикуемых журналами «Звезда» и «Ленинград», во многих пьесах, составлявших репертуар драматических театров, в опере «Великая дружба» и в ряде иных произведений советского искусства не какие-либо мелкие, случайные недостатки, как это казалось некоторым творческим работникам и руководителям организаций и учреждений, ведающих вопросами литературы и искусства, которые не придавали подобным недостаткам серьезного значения и потому допускали терпимое, либеральное к ним отношение. Речь шла, как указал Центральный Комитет партии, о существенном пороке, о том, что известная часть художников и руководителей начала забывать, а кое-кто и не понимал величайшей роли идейности советского искусства, и это прямо или косвенно вело к ослаблению его воспитательной функции.

Выступления товарища А. А. Жданова — его доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» и речь на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) — беспощадно срывали маску с ревнителей безидейности и аполитизма, проповедников «чистого искусства», показывая, что за их формалистическими извращениями всякого рода всегда крылась реакционная сущность, таилось стремление протащить буржуазную идеологию.

Постановления ЦК ВКП(б) во весь рост поставили перед работни-

ками советского искусства благородную задачу: руководствуясь в своей творческой деятельности политикой коммунистической партии как жизненной основой советского строя, помочь партии и государству воспитывать трудящихся в духе советского патриотизма, в духе коммунистической идейности, воспитывать наше молодое поколение бодрым, жизнерадостным и культурным, верящим в великое дело партии Ленина—Сталина, верящим в свои безграничные силы, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия на пути к коммунизму.

Сила советского искусства, подчеркивал Центральный Комитет в своих постановлениях по идеологическим вопросам, заключается именно в том, что у него нет и не может быть иных интересов, кроме интересов народа, интересов партии, интересов государства.

Партия призвала писателей, режиссеров, художников, композиторов, актеров, операторов глубоко и всесторонне изучать жизнь советского народа, нашу социалистическую действительность и создавать произведения, которые, отражая лучшие стороны характера, высокий моральный облик советского человека, силой художественных образов содействовали бы дальнейшему развитию этих сторон, бичуя всяческие проявления пережитков капиталистического прошлого, воспитывали непримиримое отношение ко всему, что тормозит наше движение вперед, порождали в массах боевой советско-патриотический дух, раскрывали перед нашим народом его завтрашний день.

Важнейшие положения исторических постановлений ЦК ВКП(б), развивающие учение Ленина-Сталина об искусстве как мощном оружии идеологической борьбы и величайшем средстве воспитания народа, проявили свою животворную силу в новом подъеме социалистической культуры, в новом расцвете советского искусства.

Воодушевленные призывами партии, мастера искусств за последнее время создали глубокоидейные, художественно яркие произведения, приумножив духовные богатства нашей Родины и помогая партии и государству воспитывать массы трудящихся. В росте коммунистической сознательности советских людей, выраженном в их исключительных достижениях по выполнению и перевыполнению народнохозяйственных планов, несомненно заключена не малая доля заслуг и советского искусства, развитие которого направлялось за эти годы постановлениями ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам.

Вместе с общим подъемом социалистической культуры нашей страны росло и совершенствовалось самое важное и самое массовое из искусств — кино, добившись больших успехов, одержав не мало творческих побед.

Претворяя в жизнь указания Центрального Комитета коммунистической партии, советские киноработники в результате напряженного и упорного творческого труда создали ряд замечательных по своим идейно-художественным достоинствам произведений, правдиво и выразительно рассказывающих о всемирно-исторических подвигах нашего народа, о жизни и труде нашего рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции и отражающих лучшие черты характера простых советских людей, воспитанных партией Ленина—Сталина.

Огромным достижением мастеров советского кино являются фильмы, в которых средствами киноискусства воплощен образ величайшего гения человечества, любимого вождя трудящихся всего мира товарища Сталина.

Своеобразными художественными документами нашей эпохи навсегда останутся кинопроизведения, воспевающие победу нашего народа в Великой Отечественной войне.

Многообразно отражена в советских кинокартинах последних лет

борьба лагеря мира, демократии и социализма против поджигателей новой войны.

Особенно отрадны успехи фильмов, посвященных героям наших дней, людям современной советской действительности, рядовым рабочим и колхозникам: «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Кубанские казаки», документальные кинокартины о жизни союзных республик.

К значительным победам советского кино относятся и произведения биографического жанра, воссоздающие образы славных сынов нашей Родины: «Мусоргский», «Тарас Шевченко», «Академик Иван Павлов» и другие.

Свидетельством плодотворной работы деятелей советского киноискусства по осуществлению указаний ЦК ВКП(б) является присуждение 78 выдающимся кинопроизведениям Сталинских премий.

В послевоенные годы советское кино прочно заняло место самого идейного, самого передового в мире, по праву возглавив международный фронт прогрессивного киноискусства, объединившего свои силы под лозунгом: «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!» Ведущая роль советской кинематографии неизменно проявлялась на международных кинофестивалях, на которых 71 наш фильм награжден призами и премиями. Особо высокой и почетной наградой было присуждение советско-венгерскому фильму «Юность мира» Международной премии мира.

Проведенный летом этого года VII Международный кинофестиваль в Карловых Варах (Чехословакия) еще раз подтвердил, какое огромное влияние оказывает советское киноискусство на развитие кинематографии в странах народной демократии и на творчество прогрессивных киномастеров всего мира. Равняясь на лучшие наши кинопроизведения, овладевая методом социалистического реализма, киноработники Китая и Кореи, Венгрии и Чехословакии, Польши и Болгарии, Германской Демократической Республики и Румынии с каждым годом создают все новые и новые кинопроизведения, привлекающие правдивостью и горячим стремлением их авторов отразить успехи своего народа в его борьбе за новую жизнь. В повышении идейного уровня этих произведений и в совершенствовании художественного мастерства зарубежным кинематографистам оказывает значительную помощь изучение важнейших положений, заключающихся в решениях ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства.

Все очевидные и общепризнанные успехи советского киноискусства за последние шесть лет достигнуты им в той мере, в какой оно следовало постановлению о «Большой жизни» и другим решениям ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам. И каждое отступление от этих исторических документов неизбежно приводило к крупным неудачам, срывам, досадным провалам.

Когда кто-либо из кинематографистов забывал серьезное предупреждение партии о необходимости глубокого изучения жизни и позволял себе безответственно относиться к порученному делу, проявлять беззаботность и недопустимое легкомыслие, на экраны выходили кинопроизведения, слабые, неправильно отражающие действительность. Такими были, например, фильмы «Спортивная честь», «Человек идет по следу», подвергшиеся справедливой и суровой критике.

ЦК ВКП(б) еще шесть лет назад разъяснял, что советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства. Возросшим с тех пор художественным запросам советского зрителя уже не удовлетворяют произведения тех авторов, которые, забыв и об этом предупреж-

дении партии, невзыскательны к своему творчеству и все еще ориентируются на отсталые и примитивные вкусы, не желая совершенствовать свое мастерство.

«Правда» в редакционной статье «К новому подъему советского киноискусства» (28 августа 1952 года) справедливо указывала, что в последнее время резко проявилось отставание кинематографии от требований партии, советской общественности, непрерывно растущих культурных запросов советского народа и что наряду с первоклассными произведениями киноискусства продолжают еще выходить посредственные, серые картины.

Отдавая должное несомненному росту мастерства лучших, ведущих деятелей кино, восторженно встречая появление на экранах новых молодых актеров, быстро овладевающих симпатиями зрителей и завоевывающих популярность, радуясь каждому очередному успеху любимого вида искусства — кино, советские люди не снижают своих требований к нему и не могут проявлять равнодушие к такому резкому его отставанию.

Самым главным, нетерпимым в дальнейшем недостатком кинематографии является в настоящее время малое количество выпускаемых фильмов, которое исключает возможность крайне необходимого тематического и жанрового многообразия. Особенно остро ощущается длительное отсутствие на экранах новых кинокомедий: «Кубанские казаки» выпущены почти три года тому назад, а вышедший в прошлом году фильм «Щедрое лето» оставлял желать лучшего. С тех пор, как появились «Смелые люди», кинозритель больше не встречается с советской увлекательной и содержательной приключенческой картиной. Давно уже не было жизнерадостных спортивных, музыкальных фильмов. Совсем позабыт жанр научной кинофантастики.

Почему это происходит?

Наша кинематография располагает кадрами опытных и талантливых режиссеров, операторов, художников, актеров. Однако далеко не все из них используются сейчас на кинопроизводстве.

Нельзя также сказать, будто существующая производственно-техническая база наших киностудий уже целиком загружена, эксплоатируется с максимальной эффективностью и не позволяет делать фильмов больше, чем выпущено, скажем, в текущем году.

Появление на экранах новых, высококачественных фильмов тормозится сегодня прежде всего отсутствием достаточного числа полноценных сценариев, которые могли бы послужить основой для создания таких фильмов.

Отчасти такое положение может быть объяснено тем, что до последнего времени задачу повышения идейно-художественного уровня киноискусства Министерство кинематографии СССР решало за счет уменьшения числа выпускаемых фильмов. Естественно, что при таком сужении фронта кинопроизводства потребность в сценариях сократилась; поэтому писатели привлекались в кинематографию в ограниченных масштабах, а их творческие замыслы не могли находить полного отражения в тематических планах.

Напрасно, однако, некоторые писатели, а также кое-кто из кинорежиссеров, ссылаются на эти прошлые обстоятельства, ошибочно полагая, будто именно в Министерстве кинематографии, в его «ведомственно-бюрократическом, а не оперативно-творческом руководстве» и кроется сегодня причина отставания кинодраматургии, и забывая о бесспорных связях этого факта с отставанием драматургии вообще.

Сейчас система тематического планирования, в которое включился и Союз советских писателей, изменилась в лучшую сторону. В деле подготовки сценариев уже обозначился явный сдвиг, и это факт весьма

отрадный. Однако как бы ни был литературный сценарий хорош, — это все же «фильм будущего»: сегодня им экраны не заполнишь...

Нельзя согласиться с «Литературной газетой», в редакционной статье которой «Больше хороших фильмов!» (4 сентября 1952 года) говорится об «отдалении писателя от кино», о том, что будто бы в послевоенные годы установился «разительный разрыв между киноискусством и нашей литературой».

Действительно, как можно вести речь о разрыве, если именно в эти годы были созданы выдающиеся фильмы по лучшим литературным и драматическим произведениям, принадлежащим перу А. Фадеева, К. Симонова, Б. Полевого, С. Бабаевского, В. Ажаева, Б. Ромашова?

И в каком «отдалении от кино» писали свои замечательные сценарии для фильмов послевоенных лет П. Павленко, Вс. Вишневский, Н. Погодин, Б. Горбатов, С. Михалков, Н. Вирта, А. Первенцев, А. Штейн?

Большой вклад в развитие киноискусства внесли также писатели, все творчество которых посвящено кинодраматургии: Б. Чирсков, М. Папава, М. Смирнова, Г. Гребнер, Е. Габрилович, Е. Помещиков и другие.

Конечно, оставаясь объективным и не впадая в преувеличения, невозможно целиком сводить на нет весь послевоенный период развития советской кинодраматургии утверждениями о мнимом «разрыве» и об «отдалении писателей».

Но права «Литературная газета», указывающая в той же статье, что Союз советских писателей не учел государственного, общенародного значения кинодраматургии, оставил киноискусство вне поля своего зрения, своевременно не способствовал активизации старых кадров кинодраматургов и постоянному привлечению к работе в кино новых сил. В литературной среде еще не изжито отношение к сценарному делу, как к делу второстепенному. Некоторые из писателей и впрямь предпочли самоустраниться из кино то ли по причинам каких-либо личных обид, то ли под воздействием чувства неудовлетворенности существовавшей системой планирования и заказа сценариев. Нет нужды оправдывать ни «обиженных», ни «неудовлетворенных». Им давно уже пора разъяснить, что для самого важного, самого массового из искусств советский литератор писать обязан не только в соответствии с планом и по заказу, но и так, как призывал творить В. Маяковский, — «по мандату долга»!

Недопустимы встречающиеся еще на практике случаи, когда писатель, взявшись за работу в кино, неожиданно бросает ее на полдороге, самовольно освобождая сам себя от каких бы то ни было обязательств.

Пренебрежительное отношение к кинодраматургии, как к литературной работе «второго сорта», своеобразно проявляется и в том, что иные авторы частенько сдают свои сценарии не завершенными, а заведомо сырыми, заранее так и считая их «первыми вариантами» и пребывая в твердой уверенности, что доделать никогда не поздно... Характерно, что большинство сценариев, представляемых на рассмотрение Художественного совета, нуждались в тех или иных поправках и переделках. К числу таких недоработанных произведений относится и напечатанный на страницах нашего журнала (№ 5, 1952 год) сценарий приключенческого фильма М. Вольпина и Н. Эрдмана «На далекой заставе», некоторые образы которого страдают схематизмом, а многие сюжетные положения надуманны, фальшивы.

Известно, какой вред нанесла советскому искусству «теория бесконфликтной драматургии». К сожалению, печать ее влияния лежит даже на лучших кинопроизведениях. Явно ослаблен конфликт, намеченный, например, в «Донецких шахтерах», отчего не все образы этого фильма очерчены достаточно выпукло, а в развитии действия порой обнаруживаются досадные провалы, снижающие интерес зрителя.

Иным авторам сценариев и режиссерам фильмов на современные темы присущи известная робость в изображении отрицательных персонажей и ничем не оправданное стремление обойти острые углы, не замечать черных пятен. Так, достоинства хорошего нового фильма «Навстречу жизни» во многом оказались сниженными потому, что авторы чересчур постарались «облагородить» образ одного из главных героев — воспитанника ремесленного училища Паши Сычева — и лишили его характер тех живых черт, которые привлекали своей правдивостью в литературном первоисточнике.

Непременным условием дальнейшего успешного развития советского киноискусства являются решительное развертывание критики и самокритики, оживление творческой кинообщественности, обсуждение в печати, на совещаниях и дискуссиях как отдельных вновь появляющихся сценариев и фильмов, так и важнейших вопросов профессионального мастерства кинодраматургов, режиссеров, операторов, общих проблем метода социалистического реализма.

Безотлагательно нуждаются в самом широком обсуждении новые пути развития советской кинокомедии в свете последних указаний «Правды» о необходимости остро сатирических произведений, которые с силой, свойственной Гоголю и Щедрину, помогали бы нам лечить недостатки, устранять зло, еще существующее в нашей жизни, преодолевать все косное, отсталое, что мешает утверждению нового, растущего и побеждающего.

Нового, смелого и глубокого истолкования ждет сегодня и вопрос о положительных и отрицательных героях в кинопроизведениях, отображающих современную советскую действительность.

Творческие совещания и дискуссии должны помочь возрождению «дефицитных» киножанров, а также преодолению штампов, которыми отмечены фильмы, принадлежащие к жанрам «благополучным».

Надо помнить, что увеличение количества выпускаемых кинофильмов ни в коем случае не означает снижения требовательности к их идейному уровню и художественным достоинствам.

Поэтому, в частности, нельзя самообольщаться первыми успехами, достигнутыми в подготовке сценариев, хотя эти успехи и являются в известной мере обещающими.

Значителен уже сам по себе факт привлечения к написанию сценариев по тематическому плану свыше 150 авторов, среди которых — и видные, квалифицированные писатели, и ряд молодых кинодраматургов.

Трудная, ответственная и вместе с тем почетная задача возлагается на авторов, которым предстоит работать над сценарием монументального кинопроизведения о Великой Октябрьской революции, а также над сценариями серии патриотических фильмов, посвященных великим русским полководцам и государственным деятелям — Александру Невскому, Дмитрию Донскому, Ивану IV, Петру I, Михаилу Кутузову. Эти фильмы, воссоздавая на экране памятные страницы славного прошлого нашей Родины в соответствии с новыми успехами советской исторической науки, призваны сыграть огромную воспитательную роль. Их авторы должны опираться на все творческие достижения, завоеванные советским киноискусством за последние годы в создании историко-биографических фильмов.

Наиболее богато в планах на ближайшее время представлен биографический жанр. Зрители познакомятся с кинобиографиями рыцаря революции Феликса Дзержинского (сценарий Н. Погодина, режиссер М. Калатозов), казахского акына Джамбула (сценарий Н. Погодина, А. Тажибаева, режиссер Е. Дзиган), великих русских композиторов Глинки (сценарий П. Павленко, Н. Треневой, Г. Александрова, режиссер

Г. Александров) и Римского-Корсакова (сценарий А. Абрамовой и Г. Рошаля, режиссер Г. Рошаль), выдающегося флотоводца адмирала Нахимова (сценарий А. Штейна, режиссер М. Ромм), а также гения русской науки Михаила Ломоносова (сценарий Л. Рахманова) и легендарного героя албанского народа Скандербега (сценарий М. Папавы, режиссер С. Юткевич).

Появляются также произведения, посвященные жизни советского рабочего класса. Это «Победители» (сценарий Б. Чирскова, режиссер Ф. Эрмлер), «Жизнь Андрея Швецова» (сценарий К. Симонова, З. Аграненко, режиссер Л. Луков), «Семья Журбиных» (сценарий В. Кочетова, С. Кара) и «Огни над Днепром» (сценарий Л. Неменовой, В. Семешко).

Колхозные темы представлены фильмом «Жатва» (сценарий Г. Николаевой, Е. Габриловича, режиссер В. Пудовкин), сатирической кинокомедией «Тихий угол» (сценарий Н. Вирты, режиссер А. Фролов), картиной о колхозных физкультурниках «Чемпионы» (сценарий В. Ежова, В. Соловьева) и фильмом «Над Неманом рассвет» (сценарий Ю. Балтгуширса, Е. Габриловича, режиссер А. Файнциммер).

Известным сдвигом надо признать создание сценариев для детских фильмов: «Алеша Птицын вырабатывает характер» (А. Барто), «Будь готов!» (В. Любимовой, М. Прилежаевой), «Алые погоны» (Б. Изюмского) и «Золотые яблоки» (В. Казанской).

И все же, несмотря на то, что в оставшиеся до конца года три месяца предстоит закончить около 10 художественных фильмов, несмотря на известные накопления в сценарном портфеле, нельзя еще говорить, что эти первые результаты удовлетворяют в количественном и качественном отношениях.

В проекте директив XIX съезда ВКП(б) по пятому пятилетнему плану развития СССР говорится: «осуществить дальнейшее развитие кино и телевидения. Расширить сеть кинотеатров, увеличив количество киноустановок за пятилетие, примерно, на 25 процентов, а также увеличить выпуск кинофильмов».

Сейчас, когда страна совершает новый крупный шаг по пути к коммунизму, коммунистическая партия, повседневно заботящаяся о развитии и процветании киноискусства, ставит перед ним новую большую и ответственную задачу. Работники советского кино должны в кратчайший срок ликвидировать его отставание и привести в соответствие с бурно растущим культурным уровнем и художественными запросами советского народа.

Помимо решения сценарной проблемы, для осуществления новых задач надо смелее поручать самостоятельные постановки новым, растущим кадрам кинорежиссеров и значительно расширить материально-техническую базу киностудий, на что правительством отпущены необходимые средства. Должны быть также созданы условия для решительного подъема кинематографии союзных республик.

На состоявшемся недавно XV съезде Коммунистической партии Грузии деятельность грузинской кинематографии подверглась суровой критике. Делегаты съезда отмечали плохую работу Тбилисской киностудии, выпустившей за последние годы слабые фильмы «Весна в Сакене», «Покорители вершин».

Перспектива увеличения выпуска фильмов особо обязывает работников советской кинематографии повысить идейно-художественный уровень всей своей творческой деятельности.

В редакционной статье «К новому подъему советского киноискусства» «Правда» определила пути для решения поставленных перед ним задач и высокие требования, которые сегодня к нему предъявляются.

«Нужны, — писала «Правда», — не фильмы-однодневки, а произведения киноискусства, которые будут жить много лет, выдержат испытания временем». Для создания таких произведений «Правда» призывала мобилизовать силы сценаристов, чтобы добиваться творческой яркости и жанрового разнообразия. Стремясь к ясному и глубокому изображению явлений нашей действительности, проникновению в творческую деятельность, в отношения и психологию людей, авторы фильмов, как указывала «Правда», должны уметь строить сюжет, делать свое произведение занимательным, каждый эпизод, каждую фразу художественно точными и выразительными.

«Задача советского киноискусства, — писала «Правда», — показать во всей красоте деяния и внутренний мир советского человека, раскрыть всю многогранность его жизни — в труде и в быту, в борьбе с препятствиями, возникающими на его пути, правдиво отобразить его высокие культурные потребности.

...Нашему зрителю нужны вдохновенные фильмы о советских тружениках, которые являются настоящими героями и творцами новой жизни, решают судьбы истории. Нужны фильмы о великом маленьком человеке, о простых советских людях — строителях коммунизма».

Для всех работников советской художественной, документальной и научно-популярной кинематографии исторические документы XIX съезда партии будут служить руководящими материалами, неизмеримо расширяя их политический кругозор, помогая глубже, всестороннее познавать наблюдаемую ими и отображаемую в фильмах жизнь, проникать в сущность трудовых подвигов передовиков производства, героев пятой пятилетки, новаторов науки и техники.

За строчками измененного Устава партии, определяющими высокие обязанности коммуниста, встает яркий и многогранный обобщенный образ передового человека нашей Сталинской эпохи. В прекрасных, поэтических кинопроизведениях должен найти достойное воплощение этот образ рядового коммуниста, вместе со своими единомышленниками посвятившего всю свою жизнь, все чувства и помыслы служению величественным и благородным целям — построению коммунизма, повышению материального и культурного уровня общества, установлению братских связей с трудящимися всех стран и активной обороне Советской Родины от агрессивных действий ее врагов.

Миллионы таких людей, объединившись в Коммунистическую партию Советского Союза, ведут за собой весь советский народ к светлому, лучезарному будущему.

Великая цель, стоящая перед советским народом, рождает его великую энергию.

Возложенная Коммунистической партией на киноискусство почетная задача помогать воспитанию советского народа воодушевляет киноработников и направляет их творческие силы на создание новых и новых кинопроизведений, способных обогатить нашу социалистическую культуру, помогающих росту коммунистической сознательности народа и тем ускоряющих наше движение вперед к коммунизму.

А. ФЕДОРОВ

Руководитель советской делегации на VII Международном кинофестивале

СМОТР ПРОГРЕССИВНОГО КИНОИСКУССТВА

С 12 июля по 3 августа 1952 года в Карловых Варах (Чехословакия) проходил VII Международный кинофестиваль. Как и фестивали прошлых лет, он проводился под лозунгом «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!» Этот лозунг, выражающий основные идеи прогрессивного киноискусства, размноженный в тысячах транспарантов, можно было видеть на улицах многих городов Чехословакии.

Нарядно выглядел в дни фестиваля курортный город Карловы Вары. Громадные красочные плакаты лучших фильмов фестиваля появились на крупнейших зданиях. Витрины магазинов украсились фотографиями из кинофильмов, афишами, портретами прогрессивных кинорежиссеров, операторов и актеров всего мира.

В фестивале приняли участие представители кинематографии СССР, Китая, Кореи, Германской Демократической Республики, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Польши, Румынии, Монголии, Албании, а также прогрессивного киноискусства ряда буржуазных стран: Италии, Франции, Англии, Уругвая, Индии и других. 26 стран представили 39 художественных и более 90 документальных, научных, кукольных и мультипликационных фильмов.

По количеству стран и по числу представленных фильмов VII Международный кинофестиваль не только оставил далеко позади все буржуазные фестивали, но и значительно превзошел международные фестивали, ранее устраивавшиеся в Чехословакии.

Советская кинематография представила 12 цветных фильмов: «Незабываемый 1919 год», «Тарас Шевченко», художественно-документальный фильм «Мы за мир» (поставленный советскими киноработниками совместно с кинематографистами Германской Демократической Республики), документальные фильмы «Первое мая 1952 года в Москве», «Советская Грузия», «Советский Таджикистан», «На стройках Москвы», «Советские китобои», научно-популярный фильм «Вселенная», мультипликационные фильмы «Сармико», «Ночь перед Рождеством», «Лесные путешественники».

В состав советской делегации входили: М. Чиаурели, Н. Ужвий, Б. Тенин, М. Ковалева, М. Звездина, В. Павлов, А. Сазонов и А. Федоров.

Торжественное открытие фестиваля состоялось утром 12 июля в большом зрительном зале гостиницы «Москва». На открытие прибыла чехословацкая правительственная делегация во главе с заместителем председателя Совета Министров Чехословакии В. Широким. В зале представители киноискусства различных стран, корреспонденты многих газет мира, писатели, ученые, работники искусств Чехословакии.

На трибуне министр информации и просвещения Чехословакии Вацлав Копецкий. «Кинофестиваль, который мы сегодня открываем, — говорит он, — это уже VII Международный кинофестиваль, устроенный в Чехословакии. Мы снова убеждаемся в том, что с каждым годом все возрастает значение чехословацких фестивалей, как смотров новых произведений киноискусства, как демонстраций воли работников кино служить делу мира, делу дружбы народов, делу прогресса, делу общечеловеческого блага». Весь зал громко аплодирует, когда В. Копецкий произносит имена президента Чехословацкой республики

Клемента Готвальда, вождя китайского народа Мао Цзе-дуна. Буря оваций возникает в зале, когда оратор провозглашает здравицу в честь великого вождя народов, имя которого является символом мира и счастья человечества, в честь товарища Сталина. В едином порыве весь зал встает и громко, в такт аплодисментам восклицает: «Сталин! Готвальд! Мир! Сталин! Готвальд! Мир!»

Торжественно звучит музыка государственных гимнов Советского Союза и Чехословакии. VII Международный кинофестиваль открыт!

Вечером начался просмотр. Первым демонстрировался советский фильм «Незабываемый 1919 год». Сотни людей, затаив дыхание, следили за экраном, на котором развертывались яркие страницы истории нашего Советского государства, когда в жестоких боях под стенами Петрограда советский народ под руководством большевистской партии и великих вождей Ленина и Сталина разгромил врага и отстоял свободу и независимость своей Родины.

Фильм «Незабываемый 1919 год» имел огромный успех. Долго длилась восторженная овация зрителей, горячо приветствовавших нашу страну и великого Сталина.

Газеты Чехословакии и других демократических стран, а также прогрессивная печать буржуазных стран поместили большие статьи, в которых отмечали исключительный успех фильма. Газеты подчеркивали передовую роль советского реалистического киноискусства, высокое мастерство режиссера, оператора, художника, актеров и замечательные достижения техники советского цветного кино.

Три недели спустя международное жюри единодушно присудило фильму «Незабываемый 1919 год» высшую награду фестиваля — «Большую премию». Жюри определило, что этот фильм является выдающимся произведением в идейно-художественном отношении, замечательным по своим отдельным компонентам — режиссерской работе М. Чиаурели, мастерству оператора и актеров, чудесной музыке Д. Шостаковича и т. д.

VII Международный кинофестиваль, как и предыдущие фестивали, явился триумфом советской кинематографии, мастера которой вооружены единственно правильным творческим методом, методом социалистического реализма. Делегация советских кинематографистов была окружена исключительным

«Большая премия», присужденная советскому фильму «Незабываемый 1919 год»

вниманием участников фестиваля и чехословацкой общественности. Все наши фильмы смотрелись при переполненном зрительном зале.

С большим успехом демонстрировался и художественно-документальный фильм «Мы за мир», снятый на III Всемирном фестивале молодежи в Берлине советскими и немецкими кинематографистами под руководством И. Пырьева и Й. Ивенса.

Перед началом киносеанса выступили представители творческого коллектива, работавшего над фильмом «Мы за мир»: советский кинооператор В. Павлов и немецкий кинорежиссер Э. Торндайк. Они подчеркнули, что фильм «Мы за мир» служит делу укрепления советско-германской дружбы и является новым доказательством того, что киноискусство может оказать значительную помощь делу борьбы за мир во всем мире.

Участники фестиваля рассказывали нам о большом впечатлении, которое произвел

на них фильм «Мы за мир» своей гармоничностью, совершенством воплощения идеи борьбы за мир, прекрасной режиссерской работой И. Пырьева и Й. Ивенса, ярким текстом, написанным С. Антоновым, и увлекательной музыкой композитора И. Дунаевского.

Фильм «Мы за мир» удостоен «Премии мира» как кинопроизведение, наиболее ярко отражающее идеи борьбы за мир.

В последний день фестиваля демонстрировался советский кинофильм «Тарас Шевченко», которому в Чехословакии дано название «Разбитые оковы». Перед демонстрацией выступила на украинском языке артистка Н. Ужвий, исполнявшая в этом фильме роль сестры Шевченко — Ярыны, и передала кинематографистам всех стран привет от киноработников Советской Украины. Бурю оваций вызвала заключительная часть речи, когда Н. Ужвий прочла пламенные строки Максима Рыльского:

«Хай шумит земля піснями
В цей крилатий гордий час.
Слово Сталіна між нами,
Воля Сталіна між нас!»

Чехословацкая общественность высоко оценила фильм «Тарас Шевченко». Газеты отмечали, что по режиссерскому мастерству, сценарию, артистическому исполнению, качеству цветной киносъемки и музыке это высокохудожественное произведение является достойным памятником великому сыну украинского народа.

За постановку фильма «Тарас Шевченко» покойный режиссер И. Савченко удостоен особой почетной грамоты. Исполнителю главной роли молодому советскому актеру С. Бондарчуку присуждена премия за артистическое исполнение.

Почетные награды получили и другие советские фильмы. Премия за документально-репортажный фильм присуждена кинокартине «Первое мая 1952 года в Москве» (режиссеры В. Беляев и Е. Свилова). Научно-популярный фильм «Вселенная» (режиссеры П. Клушанцев и Н. Лещенко) удостоен премии за научный фильм. Мультипликация «Сармико» (режиссеры Е. Райковский и О. Ходатаева) отмечена премией за мультипликационный фильм. Наконец, кинофильм «Советская Грузия» (режиссеры С. Долидзе и Р. Кармен) премирован как лучший цветной фильм.

Эта высокая оценка показывает, что советские киноработники добились серьезных успехов в создании высокоидейных, правдивых, волнующих фильмов, что советское киноискусство является могучим средством борьбы за мир, за дружбу между народами.

* * *

VII Международный кинофестиваль свидетельствует о серьезном росте мастерства киноработников стран народной демократии, которые, успешно овладевая методом социалистического реализма, создали ряд ярких, запоминающихся произведений киноискусства, правдиво отражающих жизнь трудящихся, их напряженную работу по социалистическому преобразованию народного хозяйства этих стран.

Примечательны успехи венгерской кинематографии. Одна из главных премий фестиваля — «Премия труда» — была присуждена венгерскому фильму «Боевое крещение», который ярко и увлекательно показал жизнь современной венгерской деревни, борьбу ее передовых людей за новые, кооперативные формы ведения хозяйства.

«Боевое крещение» как бы продолжает известную венгерскую картину «Пядь земли», выпущенную несколько лет назад и рассказывающую о прежней венгерской деревне, какой она была до освобождения.

Фильм «Боевое крещение» поставлен режиссером Фридешем Баном по сценарию писателя Эрне Урбана. Герой фильма — середняк Игнац Гато — был образцовым хозяином. Он пользовался большим авторитетом среди соседей. Когда Гато вступил в сельскохозяйственную артель, остальные середняки последовали его примеру. Это вызвало ярость кулаков, которые приложили все силы, чтобы уничтожить молодой кооператив.

Однако сам факт вступления Гато и других крестьян в сельхозартель еще не сделал их новыми людьми. Слишком много родственных и экономических уз связывало середняков с злейшими врагами социализма — кулаками, чувствующими свой близкий конец. Кулаки создают свою артель, угрозами и шантажом они стремятся привлечь к себе середняков. На короткий промежуток времени им это удается. В деревне развертывается ожесточенная классовая борьба. Через горнило этой борьбы проходят Игнац Гато и его товарищи. Они получают настоящее боевое крещение.

В фильме ярко выявлено, как после большой внутренней борьбы середняк Гато находит правильный путь, навсегда связывая свою судьбу с кооперативным хозяйством. «Боевое крещение» показывает, что борьбой венгерского крестьянства за новую жизнь руководит Венгерская партия трудящихся, которую представляет в фильме простая деревенская женщина Зузка Бози — секретарь партийной организации. Своим личным примером, самоотверженностью, безграничной верой в правое дело социалистического преобразования деревни она увлекает крестьян, показывает им правильный путь.

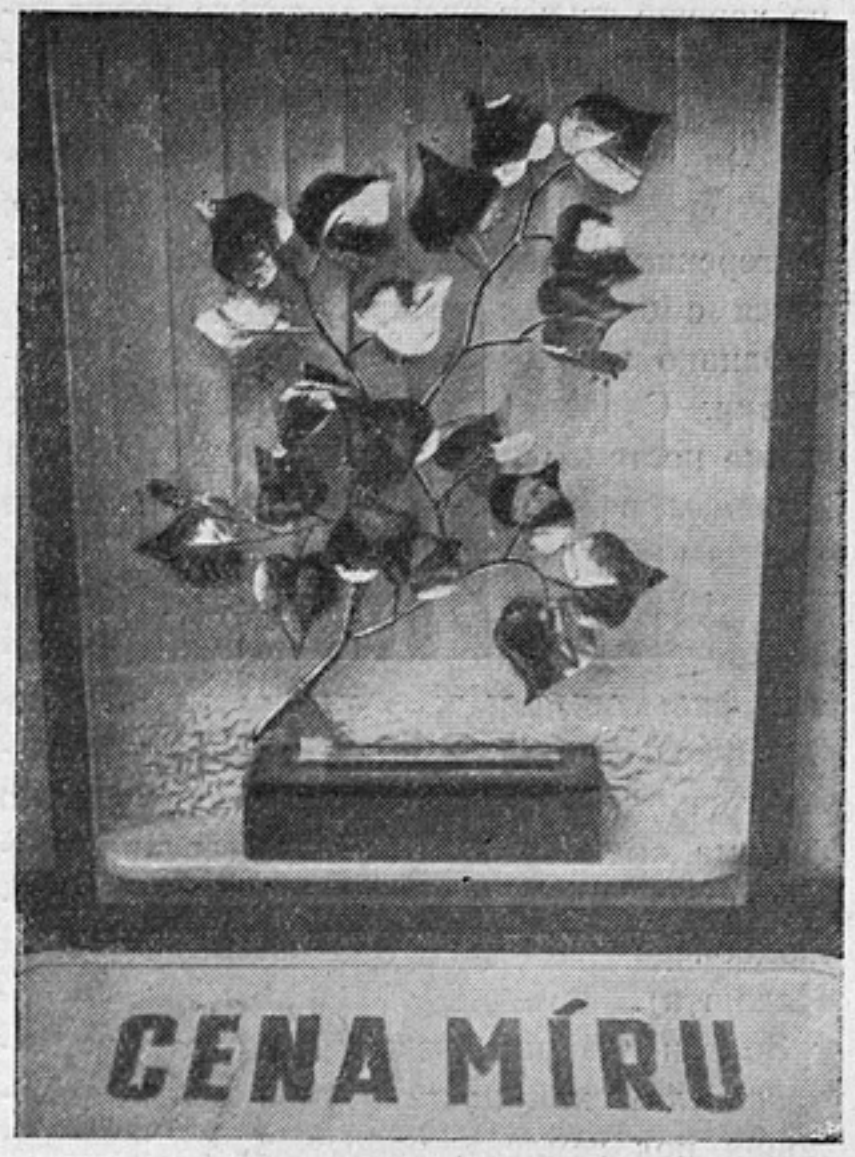
Венгерские товарищи, присутствовавшие на фестивале,— Деже Ревай, генеральный директор венгерской кинематографии, Миколаш Санто, заведующий отделом кинематографии Министерства народного просвещения, Эрне Урбан, писатель, и другие — рассказали нам о состоянии и ближайших перспективах кинематографии Венгрии.

В произведениях киноискусства находит отклик все то, чем живет сейчас Венгрия: социалистическое строительство в городе и деревне, движение ударников, формирование нового человека, борьба за мир, прогрессивные традиции венгерского народа и т. д.

До 1951 года кинематография Венгрии выпускала ежегодно 4—5 художественных фильмов. В 1951 году выпущено 10 фильмов. Однако дело не только в расширении масштабов производства. Налицо рост идейно-художественного качества фильмов. Кроме «Боевого крещения», на фестивале было показано еще 3 венгерских художественных фильма: «Земмельвейс», «Эркель» и уже знакомый советским зрителям фильм «Мечта актрисы» («Дерине»).

«Земмельвейс» — это первый венгерский биографический фильм. Он рассказывает о жизни выдающегося венгерского ученого, доктора Земмельвайса. Авторы фильма сценарист Шандор Даллош и режиссер Фридеш Бан искали в жизни ученого то общее, что ставит большого гуманиста, доктора Земмельвайса, в один ряд с великими людьми, стремившимися к лучшему будущему человечества.

Успеху фильма «Земмельвейс» во многом способствовала блестящая игра актера Имре Апати, исполнителя главной роли. Перед зрителем встает мужественный образ передового ученого своего времени, материалиста, пламенного борца, обладавшего



«Премия мира», присужденная фильму «Мы за мир» (производство «Мосфильм» и «Дефа»)

замечательными качествами: подлинным патриотизмом, безграничной верой в могущество науки, огромной человеческой добротой. Фильм «Земмельвейс» отмечен премией за биографический фильм.

Венгерская кинокартина «Эркель», которой присуждена премия за музыкальный фильм, создана режиссером Мартоном Келети. Она знакомит с жизнью и творчеством крупного венгерского композитора Ференца Эркеля, одного из основателей венгерской национальной музыки.

Современник и друг Франца Листа, Эркель жил в эпоху, когда Венгрия находилась под властью габсбургской династии, считавшей, что венгерскому народу не нужна своя национальная культура.

Эркель писал свои оперы главным образом на сюжеты из истории национально-освободительного движения. Его музыка, проникнутая национальным колоритом, отличается богатством мелодий. Фильм показывает жизненный путь композитора, начиная с его первой оперы, в которой сильно ощущается влияние итальянской музыки, и кончая замечательными операми «Ласло Хуньяди», «Банк Бан» и «Дьерди Дож».

В фильме широко использованы прекрасно поставленные оперные отрывки, особен-

но хорошо звучат сцены могучего крестьянского бунта в «Дьерди Доже». Эркель искал мотивы для своего творчества в народе. Он прислушивался к мелодиям народных песен и был основателем первых венгерских певческих обществ. Фильм смотрится с большим интересом.

Однако в нем есть и отдельные недостатки. Слабо показан народ. Напрасно также постановщики механически перенесли в фильм некоторые творческие приемы из картины «Мусоргский».

В 1952 году киноработники Венгрии предполагают выпустить 10 художественных фильмов (два из них — «Земмельвайс» и «Эркель» — уже вышли). Сейчас производятся съемки двухсерийного цветного фильма «Бем и Петефи» о венгерском полководце Беме и его соратнике поэте-революционере Петефи (режиссер Кальман Надашти).

Золтан Фабри, известный советским кинозрителям как постановщик фильма «Колония под землей», работает над цветным фильмом «Буря» (по сценарию Эрне Урбана), посвященным преобразованию венгерской деревни. Начинаются съемки фильма, в основу которого положен сюжет романа Тарина Кишка «Непоколебимые», отражающего судьбу венгерского рабочего класса в период 1918—1945 годов. Режиссер Фридеш Бан работает над фильмом «Частное дело», рассказывающем о жизни рабочих фарфоровой фабрики. Осенью должна быть закончена музыкальная кинокомедия «Торговый дом» и другие фильмы.

В план венгерской кинематографии на 1952 год включено также 50 документальных, научно-популярных, учебных и мультипликационных фильмов. На фестивале мы познакомились с некоторыми из произведений указанных жанров.

Два короткометражных документальных фильма — «Им нужен мир» и «Героическая молодежь» — посвящены детям.

Первый рассказывает о счастливой жизни венгерских пионеров, которые проводят летние каникулы в живописнейших местах Венгрии — совершают экскурсии, собирают коллекции, помогают крестьянам в сельскохозяйственных работах.

Второй фильм — «Героическая молодежь» — рассказывает о жизни корейских детей, нашедших приют в народно-демократической Венгрии. Особенно трогательны кадры, запечатлевшие приезд к корейским ребятам венгерских пионеров и вождя венгерского народа Матиаса Ракоши. Дети показывают почетному гостю свои национальные танцы; в некоторых из них они очень выразительно и красиво передают живую действительность — борьбу героического корейского народа с агрессорами. Фильм «Героическая молодежь», снятый на цветной пленке, имел на фестивале заслуженный успех, ему единодушно присуждена премия за воспитательный фильм.

С большим интересом был просмотрен участниками фестиваля венгерский документальный фильм «Праздник нашего освобождения», снятый в день седьмой годовщины освобождения Венгрии Советской Армией. Зрители увидели парад венгерских вооруженных сил и мощную демонстрацию трудящихся Будапешта, горячо приветствовавшую товарища Ракоши и советскую правительственную делегацию во главе с маршалом Советского Союза товарищем Ворошиловым. Фильм свидетельствует о прочном единстве народа и правительства, о глубокой благодарности трудящихся Венгрии Советской Армии, принесшей им свободу.

На фестивале был показан полнометражный цветной научно-популярный фильм «Жизнь наших озер», поставленный доктором Иштваном Гомоки-Надь. Фильм снимался в течение восьми месяцев близ большого озера Фегерте на юге страны. Авторам удалось хорошо показать жизнь птиц и зверей в воде, на берегу и в воздухе. Фильм увлекательно рассказывает об инстинкте материнства, о борьбе за существование в животном мире. Особенно хороши натурные съемки, прекрасно показывающие природу южной Венгрии. Недостатком фильма «Жизнь наших озер» является его затянутость. Без ущерба его можно было бы значительно сократить.

Венгерские кинофильмы, демонстрировавшиеся на VII Международном кинофестивале, свидетельствуют о правильности пути, по которому успешно развивается кинематография Венгрии.

* * *

Широко была представлена на фестивале кинематография Китайской Народной Республики. С наибольшим успехом прошли художественные фильмы «Народные бойцы» и «Красное знамя над зеленой скалой».

Первый из них, рассказывающий о великой освободительной войне китайского

народа, удостоен одной из главных наград фестиваля — «Премии борьбы за свободу».

...1946 год. Вооруженные до зубов американскими империалистами войска Чан Кай-ши переходят в наступление на территорию, занятую Народно-освободительной армией. Миллионы крестьян, которым коммунистическая партия принесла освобождение, оказывают Народно-освободительной армии большую и самоотверженную помощь. Народная армия, перейдя в контрнаступление, с боями продвигается на юг и наносит противнику тяжелые потери.

На примере молодых бойцов Народно-освободительной армии Лиу Синя и Ван Лиань-цхая, отличающихся отвагой, ловкостью и смекалкой и всегда отлично выполняющих задания командования, фильм раскрывает яркие страницы героической борьбы китайского народа за свободу и независимость своей родины. Режиссером Тхай Хианом прекрасно поставлены массовые батальные сцены, рассказывающие о мощи и энтузиазме народных бойцов, одержавших великую победу над империалистами.

Фильм «Красное знамя над зеленой скалой», поставленный режиссером Чанг Чунсянгом, рассказывает о жизни и борьбе простой крестьянской семьи на протяжении почти четверти века.

Молодой крестьянин Тианг Юнг-шунг, воспитанный коммунистической партией и ставший одним из славных командиров Китайской Народной армии, совершает в ее рядах в 1934 году знаменитый поход на Север. Для семьи Тианг Юнг-шунга, оставшейся в южных районах, наступает время страшных мучений. Однако в душах многих тысяч крестьян пылает пламя надежды. Они твердо верят в победу, в возвращение армии Мао Цзе-дуна. Побеждает мужество и героизм китайского народа. Все это прекрасно показано в фильме «Красное знамя над зеленой скалой», оператор которого Фень Си-чи отмечен премией за мастерство.

На фестивале демонстрировались еще три китайских художественных фильма: «Объединимся ради будущего», «Концентрационный лагерь в Шанъяо» и знакомый уже советским зрителям «Сын степей».

Фильм «Объединимся ради будущего», поставленный режиссером Чжао Мингом, рассказывает о подвиге шанхайских рабочих. В 1948 году, когда Народно-освободительная армия вела бои на подступах к Шанхаю, гоминдановская клика по указке

«Премия труда», присужденная венгерскому фильму «Боевое крещение»

своих американских хозяев приняла решение о вывозе промышленного оборудования и разрушении фабрик и заводов. Однако трудящиеся города, руководимые подпольной коммунистической организацией, отразили натиск реакции, спасли свои заводы и помогли Народной армии освободить Шанхай.

Фильм «Концентрационный лагерь в Шанъяо» рассказывает о действительном событии из истории борьбы китайского народа. В январе 1941 года 200-тысячная армия Чан Кай-ши коварно напала на базу 4-й Народной армии, состоящей всего из 10 тысяч человек. В плен было захвачено много героев-коммунистов, рядовых бойцов и мирных жителей. Все они были заключены в концентрационный лагерь в Шанъяо. Однако жестокие пытки, страшные мучения и казни не могли сломить воли китайских патриотов. Даже в лагере смерти, сплотившись вокруг коммунистов, они отвечали организованной борьбой на все зверства гоминдановцев.

Фильм, ярко свидетельствующий о непоколебимом революционном духе китайского народа, горячо любящего свою родину, отличается прекрасной реалистической игрой актеров и мастерством операторов.

Среди китайских документальных фильмов, демонстрировавшихся на фестивале, следует особо выделить полнометражную кинокартину «Сопротивляйтесь Америке, поддерживайте Корею!» Материал к этому произведению был снят 15 кинооператорами Китайской Народной Республики непосредственно в боевых условиях на фронтах войны в Корее. При съемке пал под пулями агрессоров китайский оператор Ян Сю-чун, с честью выполнив свой долг. Участники фестиваля и многочисленные гости почтили его память вставанием.

Фильм «Сопротивляйтесь Америке, поддерживайте Корею!», смонтированный режиссером Сю Сяо-пингом по его же сценарию, произвел на всех неизгладимое впечатление. Печать справедливо отмечала, что он служит ярким доказательством справедливости героической борьбы корейского народа и вселяет уверенность в конечную победу сил мира над силами войны и агрессии. После просмотра присутствовавшие устроили восторженную овацию делегатам Кореи и Народного Китая.

Полнометражный документальный фильм «Борющийся Вьетнам», посвященный героической борьбе вьетнамского народа с агрессорами, является результатом совместного труда киноработников Китая и Вьетнама. Кинооператорам удалось создать замечательное произведение киноискусства, правдиво рассказывающее о сегодняшнем Вьетнаме, народ которого под руководством своего президента Хо Ши-мина успешно борется с французскими и американскими поработителями, нанося им все более ощутительные удары.

Выступавший перед демонстрацией картины режиссер и один из операторов фильма «Борющийся Вьетнам» Чхан Хелин заявил: «Провести съемки этого фильма было не легкой, но славной задачей. Мы, члены творческого коллектива фильма, исполненные чувством восхищения и радостного энтузиазма, запечатлевали на кинопленку грандиозные успехи вьетнамского народа. Мощной поддержкой для нас служил героизм и революционный оптимизм, твердая воля и энергия, характерные для вьетнамского народа, борющегося за свою национальную свободу и сохранение всеобщего мира. Мы получали поддержку со стороны вьетнамской армии и всех слоев вьетнамского народа».

Премию фестиваля за документальный фильм о борьбе трудящихся за свободу и мир жюри единодушно присудило китайским фильмам «Сопротивляйтесь Америке, поддерживайте Корею!» и «Борющийся Вьетнам», которые правдиво отображают героическую освободительную борьбу народов Азии против империалистических агрессоров.

В беседе с советской делегацией китайские киноработники рассказали о положении кинематографии Китая и мероприятиях по ее развитию. В текущем году китайские киностудии выпустят 13 полнометражных художественных фильмов, 10 полнометражных документальных кинокартин, 8—9 научно-популярных фильмов и значительное количество документальных короткометражек. Подготовляется дубляж на китайский язык 50 художественных фильмов Советского Союза и стран народной демократии. В текущем году впервые китайские фильмы дублируются на языки национальных меньшинств Китая.

В ближайшее время будут закончены съемки художественного фильма «Когда созревает виноград»—о переменах в жизни китайских виноделов, перешедших на кооперативные формы хозяйства. Скоро выйдет на экраны художественный фильм «Север против Юга», посвященный истории борьбы Народно-освободительной армии против гоминдановцев. Киноработники Китая работают также над экранизацией нескольких наиболее популярных произведений китайской драматургии.

Документальные фильмы производства текущего года посвящены вступлению китайской Народно-освободительной армии в Тибет, празднованию 1 мая в Пекине, выступлениям венгерского и корейского народных художественных ансамблей и другим темам.

Останавливаясь на тематике фильмов, руководитель китайской делегации Цай Чушен сказал:

«Китайские фильмы — это фильмы реалистические и революционные, основанные на учении марксизма—ленинизма и на идеях председателя китайского правительства товарища Мао Цзе-дуна. Наши киноработники разрабатывают темы из жизни рабочих и крестьян и отображают борьбу,

которую они ведут под руководством Китайской коммунистической партии и товарища Мао Цзе-дуна за мир во всем мире и за счастливую жизнь.

Содержание и идеология китайских фильмов имеют огромное воспитательное значение. Главные герои кинофильмов — это ударники, рабочие — передовики промышленности и сельского хозяйства, герои нашей армии.

Китай обладает древнейшей и славной традицией народного искусства. Нашей обязанностью является, основываясь на этой традиции, продолжать ее не только в литературе, театре, музыке, но и в киноискусстве».

Сотрудничество китайской кинематографии с писателями весьма тесно. Лучшие литературные произведения перерабатываются в сценарии. Так, например, известные китайские фильмы «Стальной солдат», «Седая девушка», «Новые герои и героини» и другие поставлены по драматическим произведениям или по романам. В кино сотрудничают многие крупные китайские писатели: Лао Ше, Лиу Пай-о, Фень Сюфень и др.

Развитие китайской кинематографии требует быстрейшей подготовки специалистов всех областей киноискусства. Бо́льшая часть киноработников получила некоторый опыт работы в армейских самодеятельных драматических ансамблях и в группах кинодокументалистов. Осенью 1950 года начал работать Институт кинематографии с двухлетним сроком обучения.

Большой заботой правительства окружено дело подготовки киномехаников. Значительный рост их числа позволил шире продвигать фильмы на фабрики, в деревни, в районы национальных меньшинств. До освобождения в китайских деревнях совершенно не демонстрировались кинофильмы. Сейчас в сельских местностях регулярно работает около 1700 кинопередвижек. И это только начало. В прошлом году посещаемость кинотеатров была в два раза выше, чем в 1950 году. В текущем году она еще более возрастет.

В Китае принято после каждого сеанса проводить массовое обсуждение. Зрители очень активно отмечают достоинства и недостатки фильмов, оказывая этим большую помощь киноработникам.

Особыми симпатиями пользуются в Китае советские фильмы. Китайский народ,

На городской площади в Карловых Варах

как и народы других стран, живо интересуется трудом и бытом советских людей, развитием нашего народного хозяйства, науки и техники. Уже более 100 советских фильмов дублированы на китайский язык. Заканчивается дубляж фильма «Незабываемый 1919 год».

* * *

Просмотр фильмов Корейской Народно-демократической Республики начался с кинохроники. Кинодокументалисты прислали на фестиваль несколько выпусков ежемесячного журнала «Корейская кинохроника», большой фильм «Бактериологическое варварство», а также среднеметражные фильмы «Бойцы-железнодорожники» и «15-е августа». Позже была показана художественная картина «Снова на фронт».

Руководитель корейской делегации Ким Вон Бон рассказал нам о славной работе кинематографистов Кореи, которые вместе со всем народом отдают свои силы делу разгрома агрессоров.

Национальная кинематография зародилась в 1927 году. В течение нескольких лет

были созданы короткометражные фильмы о тяжелой жизни народа, которые пришлись не по вкусу ни корейским помещикам и буржуазии, ни японским оккупантам. В 1931 году японцы запретили деятельность киноорганизации и арестовали всех прогрессивных киноработников. С тех пор, вплоть до освобождения страны Советской Армией, не было создано ни одного фильма.

15 августа 1945 года корейский народ получил свободу. В истории национальной кинематографии начинается новая эпоха. Построенная в начале 1947 года в Пхеньяне киностудия, оборудованная по последнему слову техники, приступает к выпуску документальных и художественных фильмов

Американские империалисты, развязавшие войну в Корее, подвергли уничтожению не только промышленные предприятия, но и культурные очаги Кореи, в том числе и Пхеньянскую киностудию.

Однако корейские кинематографисты не упали духом. В короткий срок они оборудовали временную студию. За два года войны, несмотря на большие трудности, создано 3 полнометражных художественных фильма, 19 документальных кинокартин и более 60 выпусков кинохроники.

Недавно кинорежиссер Кан Хон Сик закончил работу над художественным фильмом «Охотники за вражескими самолетами», посвященным славным подвигам 18-летнего патриота, дважды Героя Корейской Народно-демократической Республики Ким Ти Уа, который, первым сбив американского воздушного пирата из обыкновенной винтовки, положил начало широкой организации групп охотников за самолетами.

В настоящее время корейские киноработники производят съемки двух художественных фильмов: «Мы никогда не забудем» (о варварском истреблении интервентами 70 тысяч мирных жителей одного города) и «Защитники родной страны» (о подвигах дважды Героя Корейской Народно-демократической Республики Ли Хак Муна). Одновременно фронтовые кинооператоры готовят материал для новых документальных фильмов о героической борьбе корейского народа с иностранными интервентами.

Все действовавшие в Северной Корее до 1950 года 126 кинотеатров и 54 клубные киноустановки во время войны были уничтожены. В результате большой работы по восстановлению киносети уже построено 127 кинотеатров, из них 92 подземных. Кроме того, на фронте и в тылу регулярно показывают фильмы 134 кинопередвижки (вместо 96 довоенных); в ближайшее время их число будет доведено до 230.

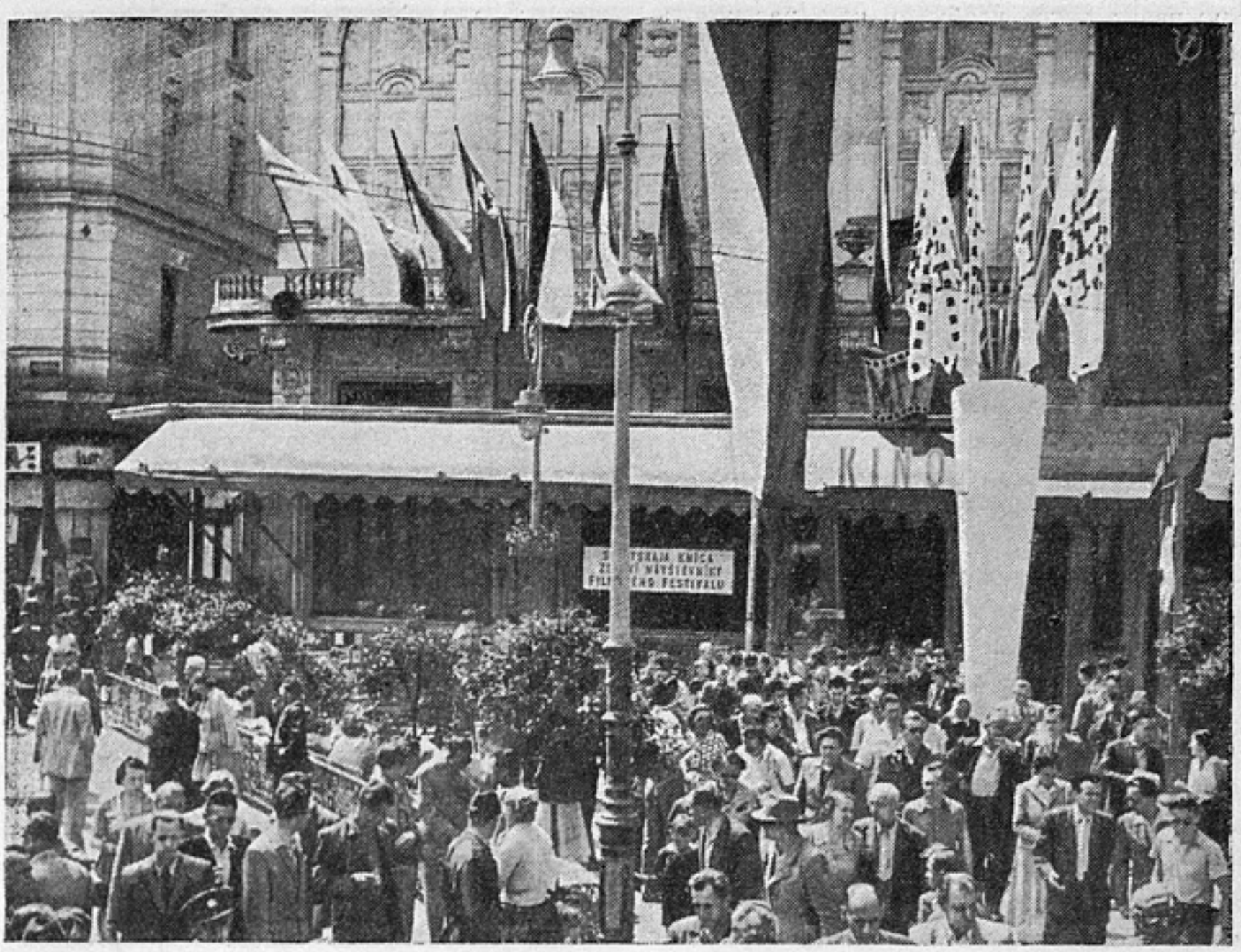
Большой популярностью пользуются советские кинокартины, а также фильмы Китая и стран народной демократии. Вследствие недостатка оборудования для дубляжа во время сеанса фильмы комментируют дикторы, для подготовки которых созданы особые курсы.

Киножурналы правдиво рассказали участникам фестиваля о героической борьбе корейского народа с иностранными интервентами. На экране боевая хроника. Береговая охрана ведет артиллерийский огонь по вражескому эсминцу. Киноаппарат запечатлел потопление неприятельского корабля... Корейские войска идут в атаку, захватывают вражеские укрепления, берут в плен солдат противника. Вот они на экране, вояки Трумэна, нелепо разводящие руками, когда их спрашивают, зачем они пришли в Корею.

В журналах есть сюжеты, посвященные работе тыла. На экране фабрики и заводы, многие из них работают под землей, обеспечивая фронт автоматами, минометами, снарядами и другой боевой техникой.. Крестьяне на полевых работах. Их тракторы завешены рогожей — это маскировка от воздушных бандитов... Выступления художественной самодеятельности на фронте и в тылу, в больших подземных залах Кинооператоры запечатлели также переговоры о перемирии и многие другие интересные и важные события.

При переполненном зрительном зале демонстрировался большой документальный фильм «Бактериологическое варварство». Несмотря на то, что фильм немой, он громко призывает все прогрессивное человечество к борьбе за мир.

На экране результаты американского метода ведения войны — обожженные и изувеченные тела женщин и детей погибших от напалма и чумных блох. Однако смертоносные бактерии не принесли интервентам победы. Фильм рассказывает о срочных мероприятиях, которые были проведены в Корее для предотвращения эпидемий. Фильм заканчивается показом массовых митингов протеста в различных странах мира против американского бактериологического варварства.



Перед кинотеатром в дни фестиваля

Корейские документальные фильмы удостоены премии фестиваля за военный репортаж.

Демонстрировавшийся на фестивале художественный фильм «Снова на фронт» (режиссер Чен Сан Ин) рассказывает о том, как командир одного из подразделений Народной армии Кан Сен Гин со своим отрядом успешно ведет глубокую разведку в тылу врага. На обратном пути происходит жестокая схватка с противником. Отряду удается пробиться к своим, а тяжело раненного Кан Сен Гина отправляют в лазарет. Здесь он вспоминает свою жизнь. Эти воспоминания усиливают его решимость поскорее изгнать врага с родной земли.

И вот Кан Сен Гин снова на фронте. Он проявляет беспримерное мужество. Ему присваивают высокое звание Героя Корейской Народно-демократической Республики. В финале даны кадры большого наступления Народной армии. В фильме очень хорошо засняты массовые боевые эпизоды.

Решением жюри кинокартине «Снова на фронт» присуждена «Премия борьбы за свободу».

Просмотренные на фестивале фильмы доказывают, что киноработники Кореи правильно используют свои силы, отдавая все свое мастерство великому делу борьбы с врагом.

* * *

Разнообразно была представлена кинематография Чехословакии. Мы имели возможность ознакомиться с новыми работами ее мастеров в области художественного, документального и научного кино, а также с новыми кукольными и мультипликационными фильмами.

Одной из основных наград фестиваля — «Премии дружбы народов»—удостоен цветной художественный фильм «Завтра будут танцевать всюду» молодого режиссера, лауреата Сталинской премии Владимира Влчека. Это глубоко оптимистическое произведение, отличающееся ярким национальным колоритом и тонким юмором, свойственным чехословацкому народу, тепло и ярко выражает идеи интернациональной солидарности молодежи и оттеняет крупную роль народного творчества в укреплении дружбы между народами. Фильм за-

служивает того, чтобы о нем рассказать подробнее.

Лето 1947 года. В Праге происходит Первый Всемирный фестиваль демократической молодежи. Выступление на фестивале советского ансамбля народного танца под управлением Игоря Моисеева приводит в восхищение чехословацкую молодежь. Группа членов Чехословацкого Союза Молодежи решает создать собственный ансамбль. Фильм красочно показывает, как по всей стране отбираются участники ансамбля — молодые певцы и танцоры. Из прекрасного и богатого народного творчества черпает молодежь темы для ансамбля, обновляя и обогащая старые песни и танцы новыми элементами, рожденными живой, радостной действительностью.

Проходит два года. Чехословацкий ансамбль принимает участие во Втором Всемирном фестивале молодежи в Будапеште. Здесь участников ансамбля особенно поражает жизнерадостное выступление китайских танцоров, выразивших в ярких пластических образах новую, счастливую жизнь китайского крестьянства. Возникает мысль создать такой же танец, отражающий перемены в чехословацкой деревне. По возвращении из Венгрии ансамбль отправляется в деревню. Здесь, помогая крестьянам убирать урожай, участники ансамбля изучают жизнь новой чехословацкой деревни, собирают материалы для своего нового танца.

И вот новый танец создан. С большим успехом показывает его ансамбль на Третьем Всемирном фестивале молодежи в Берлине летом 1951 года. Фильм заканчивается документальными красочными сценами Берлинского фестиваля, ярко отражающими твердую решимость молодежи всех стран защитить общими силами мир во всем мире и построить новую, прекрасную жизнь, когда танцевать будут повсюду.

Авторам сценария Владимиру Влчеку, Божене Шоховой и Павлу Когоуду удалось создать прекрасную литературную основу фильма, наполненную яркими драматическими ситуациями. В фильме показана борьба нового со старым, проявляющаяся в конфликте между сознательными членами Союза Молодежи и представителями реакционных элементов, старающихся разрушить ансамбль. Остро показана борьба с пережитками старого у отдельных участников ансамбля — зазнайством, пьянством, индивидуализмом и т. д. Все это делает фильм захватывающим, правдивым.

Режиссеру фильма В. Влчеку удалось подобрать и подготовить к съемкам молодой талантливый коллектив. Почти все актеры впервые снимались в кино. Из главных действующих лиц следует прежде всего назвать Марцелу Мартинкову, прекрасно исполнившую роль молодой певицы Розарки, Зденека Бухвальдека, игравшего роль руководителя ансамбля Павла, Эву Кубешову и др. Хорошо проявил себя момодой оператор Вацлав Гунька.

Талантливо поставленный фильм «Завтра будут танцевать всюду» вызвал восторженную овацию участников фестиваля.

Словацкий фильм «Лазы пробуждаются», поставленный режиссером П. Биеликом, посвящен жизни современной словацкой деревни. В 1931 году нужда выгнала крестьянина Матея Рендко за океан. 18 лет проработал он в Америке и вернулся на родину таким же бедняком, как и уехал. А в Словакии жизнь уже переменилась. В глухой горный район Лазы, где живет семья Матея, пришла индустрия — создан лесопильный завод. Парторганизация завода явилась инициатором создания в Лазах сельскохозяйственной артели, которая крепнет в борьбе с кулаками. В фильме хорошо показан конфликт, характерный для современной Словакии, — столкновение частнокапиталистической идеологии, обусловленной полуфеодальным, мелким, отсталым крестьянским хозяйством, с новой жизнью, с новой моралью подлинных хозяев своей судьбы.

Биографический фильм «Великие приключения» (режиссер Милош Маковец) рассказывает о жизни и деятельности известного чешского путешественника и ученого конца прошлого столетия доктора Эмиля Голуба. Авторам удалось создать впечатляющий образ настоящего ученого-патриота, великую любовь которого к своему народу не могли сломить никакие соблазнительные предложения иностранных капиталистов.

Фильм знакомит зрителей с Эмилем Голубом после возвращения его из первого путешествия по Африке. Прага встречает его холодно. Враги настоящей науки строят всякие козни. Национальный музей отказывается принять его коллекции.

Доктор Голуб готовится к новой экспедиции. Он очень стеснен в средствах. Тем не менее ученый с негодованием откло-

Советская делегация на открытии VII Международного кинофестиваля. Слева направо: Н. Ужвий, М. Звездина, М. Ковалева, М. Чиаурели, Б. Тенин, А. Сазонов. У микрофона А. Федоров

няет предложение бельгийского короля Леопольда, посулившего путешественнику любую сумму за помощь Бельгии в колонизации Конго.

И вот Эмиль Голуб снова в Африке. Он задается смелой целью пересечь весь континент с юга на север и исследовать места, куда еще не ступала нога европейца. Англичане всячески мешают путешественнику, натравливают на него местное население, которое разоряет лагерь Голуба и убивает одного из его товарищей. Смелые путешественники преодолевают все трудности и возвращаются на родину.

В 72 вагонах привозит Голуб новые богатейшие коллекции. Однако и теперь от них отказывается Национальный музей. Путешественник раздает свои коллекции школам и обращается к студенчеству с призывом бороться с предубеждением тех, кто не считает черное население Африки за людей. «Я никогда не сложу оружия в борьбе за лучший мир»,— говорит в заключение картины Голуб.

Успеху фильма во многом способствует прекрасная актерская игра Отомара Крейчи, исполнившего роль Эмиля Голуба, а также хорошая работа оператора В. Новотного и художника М. Гроховец.

Из большого количества чехословацких документальных фильмов, демонстрировавшихся на фестивале, следует прежде всего назвать большую цветную кинокартину «Победный марш», которая удостоена премии Чехословацкого комитета сторонников мира. «Победный марш» — это кинорепортаж о праздновании седьмой годовщины освобождения Чехословакии Советской Армией.

С большим интересом участники фестиваля просмотрели цветной документальный фильм «Радуга над Словакией» (режиссер Владо Багии), ярко рассказывающий о том, как Словакия, некогда самая отсталая область республики, край чабанов, лесорубов и бродячих ремесленников, превращается в край с высокоразвитой промышленностью. Мы видим на экране, как в го-

рах и долинах Словакии строятся заводы, электростанции, туннели, железные дороги и мосты, видим рост новых людей — творцов и хозяев своей счастливой жизни.

Просмотренные документальные фильмы свидетельствуют о высоком мастерстве чехословацких кинохроникеров, которые ярко и правдиво показывают труд, быт и культуру народов Чехословакии, вставших на путь социалистического развития.

Чехословацкие киноработники уделяют большое внимание популяризации достижений науки с помощью кинематографа.

Чехословацкие киностудии научно-популярных фильмов созданы недавно, всего три года тому назад. Однако объем их работы уже значителен — до 50 фильмов в год. Ежемесячно на экраны страны выпускается научно-популярный киножурнал «Наука, культура и жизнь». Как и советский киножурнал «Наука и техника», он состоит из трех-четырех отдельных сюжетов — коротких киноновелл. Журнал очень хорошо смотрится зрителями. Однако нужно пожелать его создателям более глубоко объяснять научный смысл явлений, устройство машин и т. д. Для этого следует шире использовать мультипликацию и специальные виды научных съемок.

Короткометражный научно-популярный фильм «Полярограф» (режиссер Б. Вошаглик) знакомит зрителей с устройством и принципом действия особого прибора, позволяющего определить наличие в растворе даже самого незначительного количества вещества. Этот прибор изобретен известным чехословацким ученым профессором Гейровским. Мы просмотрели также несколько учебно-инструктивных фильмов: «Механизация шахт», «Автогенная сварка» и другие. Эти фильмы являются ценным пособием для подготовки новых кадров промышленных рабочих.

Очень большой популярностью пользуются в Чехословакии советские учебные фильмы, особенно по вопросам строительства и сельского хозяйства. Нам рассказывали, что группа инженеров и техников-строителей смотрела несколько раз подряд советский фильм «Новости строительной техники». И это понятно. В Чехословакии осуществляется большая программа строительных работ, поэтому для чехословацких инженеров опыт советских строителей не только интересен, но просто необходим.

Чехословакия — страна замечательных архитектурных памятников прошлого. Поэтому естественно, что создание фильмов о прекрасных сооружениях минувших веков занимает значительное место в работе чехословацкой научно-популярной кинематографии. На фестивале показывались короткометражные фильмы этого жанра: «Бардейов» (о чудесной архитектуре одного из средневековых городов), «Сокровища готической архитектуры» (о памятниках архитектуры XIII века в Словакии) и другие.

Нельзя не рассказать еще об одном чехословацком научно-популярном фильме. Называется он «Острова миллионов птиц». История этого фильма весьма интересна. В 1947—1950 годах чехословацкие журналисты инженеры Иржи Ганзелка и Мирослав Зикмунд совершили путешествие с научными целями по Африке и Южной Америке. На своем автомобиле «Татра» они проехали 48 стран и отсняли 18 тысяч метров кинопленки. Из этого интереснейшего материала будет подготовлено 3 полнометражных научно-документальных фильма и несколько короткометражек. Один из этих фильмов — «Острова миллионов птиц» — рассказывает о нескольких островах Тихого океана, расположенных близ побережья Перу. Людям запрещено жить на этих островах. Вся их поверхность покрыта гнездами морских птиц: бакланов, альбатросов, пеликанов. Специалисты подсчитали, что население островов составляет не менее 30 миллионов птиц.

Только два раза в год нарушается спокойствие птичьих колоний. На острова съезжаются индейцы, выгнанные голодом и нуждой с Кордильер. В качестве сезонных рабочих нескольких капиталистических фирм они собирают гуано — птичий помет, который является прекрасным удобрением. Фильм показывает невероятно тяжелые условия труда индейцев, которые с утра до вечера при невыносимой тропической жаре таскают на пристань огромные мешки, весом 80 килограммов каждый.

Авторам фильма удалось прекрасно заснять на пленку жизнь морских птиц. Пернатое население острова почти не знает человека, поэтому съемки не вызывали особых затруднений. Бакланы, например, не покидали своих гнезд, когда кинокамера приближалась к ним почти вплотную. Только крупные планы более диких обитателей острова — пеликанов — приходилось снимать с помощью телеобъектива.

В зрительном зале после просмотра фильма

Инженеры Ганзелка и Зикмунд уже после фестиваля показали нам очень интересный материал, отснятый ими в Африке. Они запечатлели на пленку знаменитые пирамиды Египта, жизнь населения Конго и других районов Африки, ее животный мир и растительность. Ганзелка и Зикмунд написали три тома по материалам своих путешествий. Два тома, богато иллюстрированные прекрасными фотографиями, уже вышли из печати.

В Чехословакии издавна развиты кукольные театры. Естественно, что чехословацкие киноработники делают много кукольных фильмов. На фестивале демонстрировались некоторые из них. Пражская студия научно-популярных фильмов выпустила короткометражный фильм, посвященный известному мастеру кукольного театра народному артисту Иозефу Скупа.

С огромным интересом был просмотрен полнометражный кукольный фильм «Клад птичьего острова», поставленный режиссером Карелом Земаном на готвальдовской киностудии.

В фильме использованы не только куклы, но и мультипликация, что значительно обогатило картину, сделало ее более яркой и убедительной. Жюри присудило ей премию за кукольный фильм.

Хорошо выполнен мультипликационный фильм «Яблонька с золотыми яблоками» (режиссер Эдуард Гофман), который удостоен премии фестиваля за мультипликационный фильм.

VII Международный кинофестиваль показал, что многогранное киноискусство Чехословакии сделало в своем развитии за последний год большой шаг вперед.

* * *

Несколько почетных наград завоевала на фестивале кинематография Германской Демократической Республики.

В текущем году, учитывая большое количество представленных на фестивале фильмов, ярко отражающих идею борьбы за мир, были учреждены две «Премии мира». Одной из них удостоен художественно-документальный фильм «Мы за мир», созданный объединенными усилиями советских и немецких киноработников. Второй «Премии мира» удостоен известный советским зрителям немецкий фильм «Непро-

шенные гости», поставленный режиссером Мартином Гельбергом.

Художественная кинокартина «Судьба женщины» — это второй цветной фильм, сделанный немецкой прогрессивной киноорганизацией «Дефа». Действие происходит в наши дни в Берлине, где непосредственно соприкасаются два мира — отмирающее капиталистическое общество и зарождающийся новый строй. Фильм показывает судьбу женщины, нашедшей смысл своей жизни в труде, в борьбе за всеобщее счастье. Жюри фестиваля отметило прекрасную режиссерскую работу Злотана Дудова.

Фильм «Тени над островами», поставленный режиссером Отто Майером, воспроизводит подлинные события, происходившие в 1932 году на Фарерских островах. Фильм рассказывает о нищете и суровой жизни эксплуатируемых торговцами и маклерами жителей этих островов.

С огромным успехом демонстрировался немецкий полнометражный документальный фильм «Вильгельм Пик — наш президент», отмеченный премией за документально-биографический фильм. Режиссер Эндрю Торндайк, являющийся также и автором сценария этого фильма, создал захватывающий кинорассказ не только о жизни президента республики, но и о борьбе немецкого рабочего класса в течение последних пятидесяти лет, которую возглавляла коммунистическая партия. В редких документальных кадрах на экране проходят славные вожди Германской коммунистической партии Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Клара Цеткин, Эрнст Тельман и Вильгельм Пик.

Огромное впечатление производят документальные кадры, показывающие, как народ демократической Германии под руководством Вильгельма Пика строит свою новую жизнь, борясь вместе с другими демократическими государствами за мир и социализм.

* * *

Киноискусство Болгарии возникло совсем недавно. Однако его работники уже создают острые и актуальные фильмы на современную тематику, пронизанные глубокой партийностью.

В прошлом году болгарская кинематография закончила производство двух художественных фильмов, демонстрировавшихся на фестивале: «Данка» и «Утро над родиной».

Фильм «Данка», поставленный группой болгарских режиссеров (И. Фичев, Б. Борозанов и К. Илинчев), рассказывает о борьбе болгарского рабочего класса против фашизма. Бедная деревенская девушка Данка идет в город на заработки. Здесь она, как и сотни других девушек, становится жертвой хищнической эксплуатации фабриканта. Однако на фабрике находится человек, вносящий свет в печальную жизнь работниц. Это Анна, секретарь подпольной организации компартии. Данка вовлекается в борьбу работниц, становится коммунисткой.

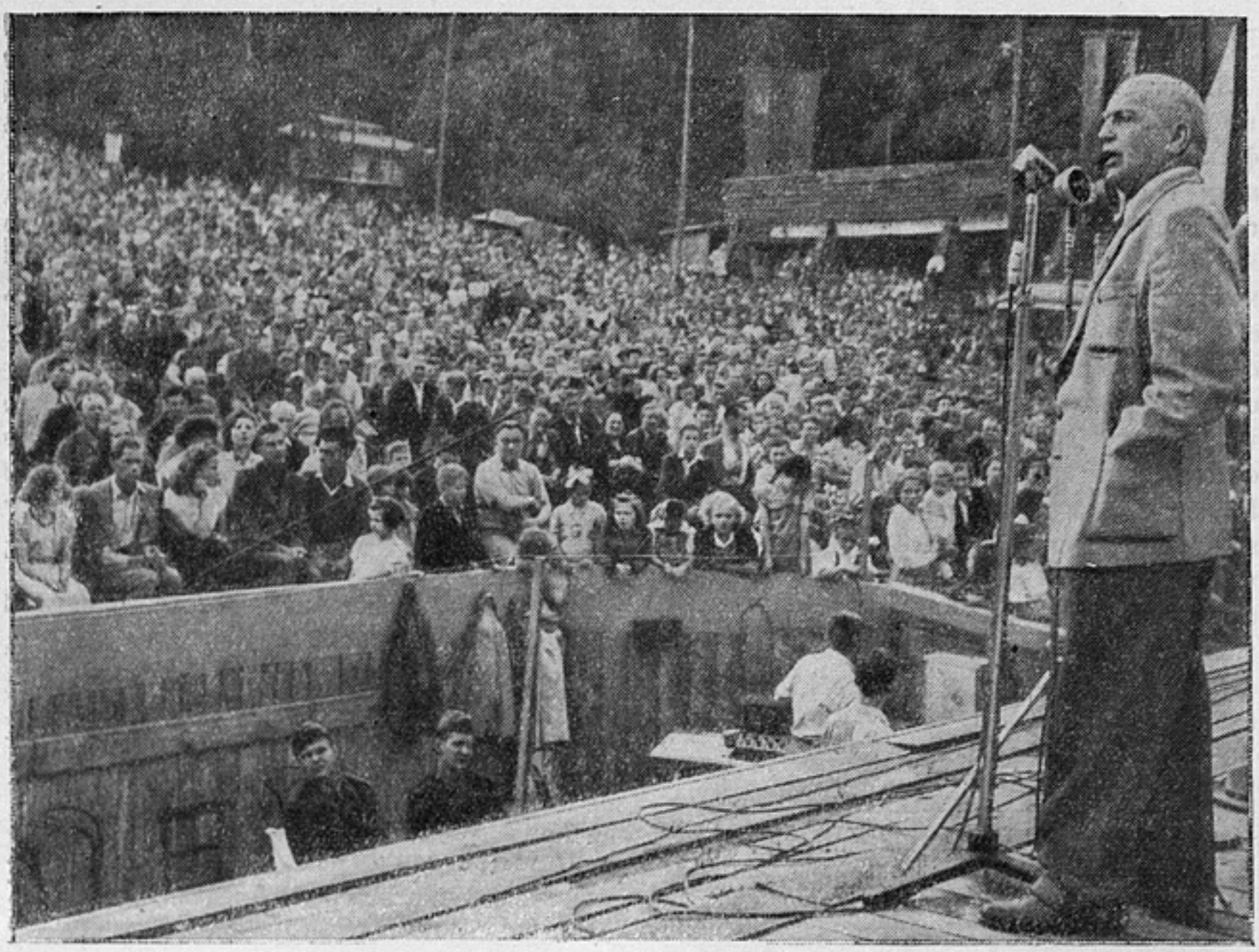
На экране кадры исторического события: 9 сентября 1944 года — Советская Армия приносит освобождение трудящимся Болгарии... В конце фильма мы видим бывшую деревенскую девушку Данку знатной стахановкой, награжденной премией Димитрова.

Все болгарские фильмы отличаются прекрасной реалистической игрой актеров, создающих правдивые образы своих современников — рабочих и крестьян. И это не случайно. Болгарские актеры учатся у жизни. Исполнительница роли Данки, молодая болгарская актриса Милка Туйкова, получившая на фестивале премию за актерское мастерство, рассказала нам о своей работе над ролью.

Однажды в шумный цех одной из фабрик вошла новая работница. Ее поставили к станку, и через несколько дней уже никто не считал ее новичком. Только через месяц рабочие узнали, что у них в цехе трудится не работница, а студентка Софийской высшей театральной школы, готовящаяся к своей первой роли в кино. Может быть поэтому Милке Туйковой и удалось создать такой очаровательный, жизненный образ молодой работницы.

Сейчас М. Туйкова готовится к своей второй роли. Ей предстоит создать образ сельской учительницы в фильме «Наша земля». После фестиваля она уехала в деревню, чтобы лучше изучить труд и быт болгарских крестьян. «Я счастлива, — говорит она,— что могу воплощать образы людей честных, любящих свою родину и преданных ей. Я счастлива, что мне дана возможность работать над образами, близкими сердцу моего народа».

Фильм «Утро над родиной» (режиссеры А. Маринович и С. Сырчаджиев) отражает



Митинг защиты мира в Карловых Варах. Выступает М. Чиаурели

трудовой энтузиазм болгарской молодежи, ее патриотизм и бдительность. Действие фильма развертывается в наши дни на стройке большой плотины.

Документальный фильм «Лицо изменников», смонтированный по сценарию писателя Богомила Нонева, показывает историю гнусного предательства дела рабочего класса югославским фашистом Тито и его подлой кликой. Мы видим на экране и современную Югославию — страну неописуемой нищеты, концентрационных лагерей и виселиц, которая стала военной базой американских поджигателей войны. В безумной роскоши живут предатели Тито, Кардель, Ранкович, а народ насильно загоняется на принудительные работы. Фильм рассказывает о югославских патриотах, которые в глубоком подполье и в эмиграции борются за разгром титовской клики, за свободную Югославию.

Полнометражный документальный фильм «Путь борьбы» рассказывает о коммунистической партии Болгарии, которая под руководством Димитра Благоева и Георгия Димитрова прошла славный боевой путь от первых марксистских кружков в 80-х годах прошлого века до наших дней, когда она возглавляет успешное строительство социализма в своей стране.

Руководитель делегации киноработников Болгарии Богомил Нонев рассказал нам об огромном росте болгарской кинематографии. За семь лет киносеть выросла более чем в пять раз и составляет теперь 805 кинотеатров и 128 кинопередвижек.

Сейчас развернуто строительство киногородка, который войдет в строй в 1956 году. В этом году будут закончены два фильма, посвященные важным политическим проблемам современности.

«Наша земля» расскажет о жизни пограничной деревни, о бдительности болгарских пограничников и о попытках империалистов создать военную базу в Греции для нападения на Болгарию.

Второй фильм будет называться «Под игом». В его основу положен одноименный роман классика болгарской литературы Ивана Вазова, рассказывающий о том, как империалисты поддерживали в конце прошлого столетия отживающую турецкую империю — исконного врага болгарского народа.

* * *

Значительный рост мастерства и успешное преодоление ошибок своих первых фильмов продемонстрировали киноработники Польши. В их новых произведениях глубже рассматриваются проблемы современности, ярче обрисован рабочий класс и крестьянство. Еще недавно сценарии писались только режиссерами, теперь к их созданию привлечены широкие писательские кадры. Огромное значение имела творческая конференция киноработников, состоявшаяся в начале текущего года в Варшаве и выдвинувшая в качестве важнейшей и актуальнейшей задачи борьбу за улучшение качества сценариев. Эта конференция стала исходным моментом дальнейшего развития польской кинематографии на основе принципов социалистического реализма.

Героем показанного на фестивале фильма «Первые дни», поставленного режиссером Яном Рыбковским по сценарию писателя Богдана Гамеры, является авангард народа — рабочий класс.

Металлургический завод в Островце разрушен отступающими фашистами. В труднейших условиях началось его восстановление. Передовые рабочие не жалеют для этого своих сил. Однако на их пути становятся вредители и диверсанты, стремящиеся в угоду своим империалистическим хозяевам сорвать строительство новой Польши. Рабочие под руководством своей партии обезоруживают врага, восстанавливают завод и дают первую сталь.

Значение фильма «Первые дни» в становлении реалистического киноискусства Польши огромно. Он пробуждает в самых широких массах любовь к труду, к родине, учит бдительности и решительной борьбе с врагом.

Успеху фильма во многом способствовала талантливая игра Яна Цецерского, прекрасно исполнившего главную роль — мастера Плевы. Жюри присудило Цецерскому премию за актерское мастерство.

Фильм «Чудо у мельницы» создан молодым коллективом киноработников под руководством режиссеров Е. Кавалеровича и К. Сумерского. Действие происходит в 1948—1949 годах в польской деревне, где крестьяне — члены массовой организации взаимопомощи — решили построить мельницу. Хозяин старой мельницы всячески пытается расколоть крестьянский коллектив и сорвать постройку мельницы. Разоблачая коварные методы классового врага, пытающегося задержать развитие общественного хозяйства в деревне, фильм заканчивается победой крестьян, на помощь которым приходят рабочие из города.

Жюри присудило этой картине почетный диплом.

Третий польский художественный фильм «Экипаж» (режиссер Ян Фетке), также посвященный современной тематике, рассказывает о жизни юных питомцев морского училища. Съемки производились на учебном паруснике. Юным участникам фильма помогали опытные моряки. В результате получилось интересное произведение, яркими красками рисующее труд и быт команды учебного судна, каждый член которой готовится стать опытным и храбрым моряком польского народного флота.

Премия за биографический фильм присуждена хорошо известной советским кинозрителям картине «Юность Шопена», поставленной режиссером Александром Фордом.

Показанные на фестивале интересные документальные и научно-популярные фильмы свидетельствуют о разносторонности польского киноискусства.

Документальный фильм «Ченстохово» рассказывает о самоотверженном труде строителей одного из крупнейших металлургических заводов Польши. «Силезские Бескиды» знакомят с прекрасным уголком новой Польши, излюбленным местом отдыха трудящихся.

Короткометражный научно-популярный фильм «Творчество мастера Ствоша» посвящен талантливому резчику по дереву Виту Ствошу, жившему в древней столице Польши — Кракове почти пятьсот лет тому назад.

На фестивале демонстрировался также польский научно-популярный фильм «Земля — наша планета», который рассказывает о происхождении планет солнечной системы и Земли. Жаль, что в этот в общем удачно сделанный фильм не включены новейшие достижения в области изучения происхождения вселенной, в частности работы советских ученых.

В настоящее время находятся в производстве четыре художественных фильма.

«Солдат победы» рассказывает о жизни легендарного польского героя генерала

Открытие фестиваля трудящихся в Марианских Лазнях

Сверчевского, который воевал в Испании и явился одним из организаторов польской армии, созданной на территории Советского Союза в годы Великой Отечественной войны. Ставит этот фильм Ванда Якубовская.

Режиссер Л. Бучковский работает над кинокомедией «Случай на Марienштате», посвященный участию женщин в строительстве Варшавы. Это будет первый польский цветной фильм. Кроме того, готовятся к выпуску фильмы «Один день в Варшаве» (по материалам сатирического спектакля, идущего сейчас в варшавских театрах) и «Пятерка с Барской улицы» (о польской молодежи).

Ванда Якубовская уже в текущем году, закончив фильм «Солдат победы», приступит к работе над кинокартиной «Земля вечного пламени», рассказывающей о борьбе рабочего класса Силезии с местной и иностранной буржуазией в период между двумя мировыми войнами.

* * *

Киноискусство Румынской Народной Республики было представлено художественным фильмом «Митря Кокор» и несколькими документальными.

Фильм «Митря Кокор», поставленный Виктором Илиу и Мариэттой Садовой по одноименному роману Михаила Садовяну, рассказывая историю одного крестьянина, начиная с его детских лет, охватывает целую эпоху в жизни румынского народа.

Это глубоко реалистическое произведение, говорящее о значительном росте молодой румынской кинематографии, удостоено одной из основных наград фестиваля — «Премии борьбы за социальный прогресс».

С большим интересом просмотрели участники фестиваля цветной документальный фильм «Счастливые каникулы», рассказывающий об отдыхе детей в одном из красивейших уголков морского побережья Румынии. Жизни детей посвящен и другой документальный фильм — «Дворец пионеров».

* * *

В этом году на кинофестивале впервые демонстрировались фильмы Монгольской Народной Республики и Албании, кинематография которых зародилась совсем недавно.

Тепло был встречен цветной документальный фильм «Монгольская Народная Республика», снятый монгольскими и совет-

скими кинооператорами по сценарию Ц. Зандра и М. Трояновского. Особенно хороша музыка этого фильма, автор которой, известный монгольский композитор Гончик Сумла, удостоен премии фестиваля за музыкальное оформление фильма.

Албанский полнометражный документальный фильм «Славный путь», являющийся результатом сотрудничества албанских и советских киноработников (режиссеры Э. Кико и И. Копалин), рассказывает об освободительной борьбе албанского народа, его мирной жизни и созидательном труде, о Партии труда и ее председателе Энвере Ходжа Фильм «Славный путь» отмечен почетным дипломом.

* * *

На VII Международном кинофестивале широко была представлена прогрессивная кинематография буржуазных стран. В невероятно тяжелых условиях капиталистического произвола и полицейских преследований передовые деятели киноискусства этих стран создают яркие произведения, служащие делу мира и прогресса, разоблачающие поджигателей новой войны.

В предварительную программу фестиваля было включено два итальянских фильма: «Внимание! Бандиты!» режиссера Карло Лиццани и «Рим в одиннадцатом часу» режиссера Джузеппе де Сантиса. Однако итальянское правительство вначале запретило показывать на фестивале оба этих фильма. Итальянским киноработникам пришлось приложить немало усилий, чтобы добиться разрешения показать хотя бы один из них — «Внимание! Бандиты!».

Действие развертывается в окрестностях Генуи. С гор приходит группа партизан за оружием, которое тайно изготовляют для них рабочие. Партизаны используют происходящие в городе постоянные стачки и забастовки для усиления борьбы с нацистами и помогают рабочим спасти фабрики и заводы, которые оккупанты хотят разрушить.

Основной чертой этого фильма, которая отличает его от других итальянских кинопроизведений, тоже посвященных движению сопротивления нацистам, является очень сильное и правдивое выражение роли рабочего класса в освободительной борьбе итальянского народа.

Прекрасно подобран актерский состав. Наряду с известными актерами-профессионалами в фильме играют рабочие Генуи, бывшие партизаны.

Интересна история создания картины «Внимание! Бандиты!» Ни одна из итальянских буржуазных кинофирм не рискнула взять на себя ее постановку. Тогда группой технических и творческих работников был создан кооператив, организовавший производство фильма. Средства были собраны кинозрителями Генуи.

Жюри присудило Карло Лиццани премию за режиссуру.

С большим трудом прогрессивным киноработникам Франции удалось добиться разрешения своих властей на право участия в фестивале. Они привезли на фестиваль три художественных фильма: «Ночь — мое царство» (режиссер Жорж Лакомб), рассказывающий о жизни слепых, «Господин Фабр» (режиссер Анри Диаман-Берже), посвященный жизни и деятельности знаменитого французского естествоиспытателя Анри Фабра, и, наконец, «Красная таверна» (режиссер Клод Отан-Лара, удостоенный особого почетного диплома фестиваля) — тонкая сатира на французских обывателей и клерикалов.

Все эти фильмы показывают, как активно борются прогрессивные киноработники Франции против Голливуда, за сохранение отечественной кинематографии. Американцы буквально наводнили Францию своими гангстерскими фильмами, прославляющими войну и так называемый «американский образ жизни». В то же время во Франции фактически запрещено показывать прогрессивные фильмы СССР и стран народной демократии. Голливуд принял все меры к тому, чтобы подавить французскую национальную кинематографию. Однако это вызвало движение решительного протеста. Зрители стали бойкотировать голливудские фильмы. Американцам не помогает сейчас и дорогая реклама. Так, например, на рекламирование американского фильма «Самсон и Далила» была истрачена огромная сумма — 75 миллионов франков! Однако он пользовался меньшим успехом, чем французские фильмы, на рекламу которых средства почти не отпускаются.

В первой половине текущего года Комитет по защите французской кинематографии организовал во многих городах многотысячные митинги трудящихся. В июне забастовали все киностудии Франции, направив в правительство делегацию, выразившую протест против засилия американских

фильмов. Все это дало свои результаты. Правительство приняло решение об уменьшении количества дублированных (читай: американских) фильмов с 186 до 138 в год. Восстановлен упраздненный американцами порядок, при котором каждые 13 недель во Франции должно показываться не менее пяти французских фильмов и т. д. Эта победа была достигнута благодаря единодушию французских киноработников и поддержки широких масс народа.

Киноработники Франции сейчас наотрез отказываются сотрудничать с американцами. Когда представители Голливуда хотели заснять во Франции некоторые сцены для фильма о фашистском генерале Роммеле, ни один французский киноработник не пожелал принять в этом участия. Съемки этого фильма во Франции были сорваны.

Французское правительство предполагало снять документальный фильм об экспедиционном корпусе в Корее. Однако десятки операторов, к которым обратилось правительство, отказались работать над этим фильмом. Правительству удалось уговорить только нескольких малоквалифицированных операторов, которые сразу же стали предметом презрения всех киноработников.

На фестивале демонстрировались два английских художественных фильма — «Где не летают коршуны» и «Белые коридоры». Первый из этих фильмов, поставленный режиссером Гарри Уаттом, рассказывает о животном мире Африки; второй, снятый режиссером П. Джексоном, посвящен жизни хирургов большой больницы, самоотверженно борющихся за жизнь человека. Фильм «Белые коридоры» удостоен почетного диплома фестиваля.

Кинематография Англии, пожалуй, в большей степени, чем киноискусство Италии и Франции, находится под гнетом Голливуда. Свыше 70 процентов фильмов, демонстрируемых на экранах страны, поступают из США. Кинопромышленность Англии продолжает свертываться. В течение последнего года закрыто еще три киностудии, а две студии будут превращены в авиационные заводы. Лучшие творческие работники английской кинематографии загружены в среднем 15 недель в году.

Присутствующие на фестивале киноработники Англии заявили, что они усилят свою борьбу за сохранение национального киноискусства, приложат все силы к созданию и продвижению прогрессивных фильмов, правдиво рассказывающих о жизни английского народа.

С большой радостью были встречены участниками фестиваля прогрессивные фильмы колониальных и полуколониальных стран.

Огромное впечатление произвел индийский художественный фильм «Бабла» (режиссер Аградоост), рассказывающий о тяжелой жизни индийского мальчика, оставшегося сиротой. Этот фильм отмечен «Премией борьбы за социальный прогресс». Аналогичной теме посвящен индонезийский фильм «Калека», поставленный режиссером Кототом Сукарди. Оба эти фильма показывают зверства империалистов и являются грозным обвинительным актом поджигателям новой войны.

На фестивале демонстрировались также очень интересные индийские документальные фильмы, показывающие прекрасные пейзажи Индии, памятники старинной архитектуры и тяжелую жизнь индийского народа.

Многие из произведений прогрессивных киноработников Уругвая, Голландии, Австралии и других стран, показанные на фестивале, вносят большой вклад в дело борьбы за мир, за прогресс человечества.

* * *

На торжественном закрытии VII Международного кинофестиваля с речью к присутствующим обратился председатель Совета Министров Чехословакии Антонин Запотоцкий. Он сердечно поблагодарил участников фестиваля за их большую работу и призвал прогрессивных киноработников всего мира отдать все свои силы борьбе за мир, за нового человека, за более совершенное человечество.

Председатель Международного жюри фестиваля ректор Академии музыкальной культуры в Праге А. М. Броусил подвел итоги фестиваля и от имени жюри вручил премии, которыми были отмечены лучшие фильмы, наиболее ярко отражающие идеи борьбы за мир, за прогресс человечества.

Участники фестиваля единодушно приняли Обращение к киноработникам всего мира. В этом Обращении говорится:

«Уже в седьмой раз мы собрались на Международном кинофестивале в Чехословакии для того, чтобы в благородном соревновании произвести оценку кинотворчества, стремящегося выполнять лозунг кино-

фестиваля: «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!»

Мы, работники кино из 26 стран, собравшиеся здесь, обращаемся с этим призывом к киноработникам всего мира. В период, истекший после прошлогоднего кинофестиваля, во всем мире усилилась борьба за сохранение и укрепление мира. Поджигатели новой мировой войны ставят под угрозу эти наши усилия. Ряд международных политических событий, в первую очередь варварские методы войны, развязанной американскими агрессорами против корейского народа, попытки использовать территорию Западной Германии как плацдарм новой европейской войны, стремление превратить западноевропейские народы, обладающие классической традицией культуры и свободы, в униженных вассалов — все эти события, произошедшие в период, истекший после нашего прошлогоднего фестиваля, разбудили гнев честных людей всего мира и вызвали то, что движение в защиту мира, объединенное под знаменем Всемирного Совета Мира, приступило к эффективным действиям необычайного масштаба и все возрастающей силы.

VII Международный кинофестиваль в Карловых Варах является звеном в цепи этих, самых человечных усилий, прилагаемых к сохранению мира среди всех народов.

Фильм — это мощная сила мира. Все сознательные и честные киноработники должны были бы стать борцами за дело мира.

Поэтому мы обращаемся ко всем честным киноработникам всего мира:

— Боритесь против всех, кто использует искусство против жизни!

— Внимательно прислушивайтесь к народу своей страны и выражайте своим искусством его стремления к человеческому счастью, к радости, свободе и миру!

— Ведите своим искусством народы к дружбе и к взаимному сотрудничеству!

— Вперед — за счастливое будущее человечества!»

VII Международный кинофестиваль явился боевым смотром прогрессивного киноискусства всего мира. Он показал, что киноаппарат в руках передовых деятелей искусства является средством борьбы за мир, за культуру, за прогресс.

М. ПАПАВА

КИНОДРАМАТУРГ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вопросы кинодраматургии, как и любую проблему нашего искусства, мы обязаны рассматривать не в узкой сфере профессиональных интересов, а в тесной связи с жизнью, с неуклонным ростом духовных и материальных ценностей нашего общества, в свете огромных исторических задач, поставленных партией перед советским народом — знаменосцем труда и мира во всем мире.

Мы живем в годы могучей и разносторонней созидательной деятельности нашего народа. Осуществляется Сталинский план преобразования природы. Сооружен Волго-Донской судоходный канал имени В. И. Ленина — первенец великих сталинских строек, закладывающих материально-техническую базу коммунистического общества. Новые, невиданные до сих пор машины, сконструированные в нашей стране, вторгаются во все области производства, как друзья и помощники советских людей, облегчая условия их труда и неизмеримо поднимая его производительность. Советский рабочий-новатор овладевает наукой и техникой. Возникшее на наших заводах великолепное движение скоростников опрокидывает все прежние нормы и толкает вперед науку.

Все возрастает механизация сельского хозяйства. Электричество приходит на наши поля. Повышается роль новой колхозной интеллигенции на селе.

Гениальные работы товарища Сталина в области языкознания обогатили нашу культуру. Плодотворные дискуссии в философии, биологии, физиологии явились новым этапом в развитии и движении вперед нашей науки. С помощью партии мы разгромили группу критиков буржуазных космополитов, мешавших подъему нашего искусства.

Как же кинодраматургия отражает это буйное цветение жизни в нашей стране?

За последние годы советская кинодраматургия добилась значительных сдвигов. После исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам были созданы фильмы, удостоенные высокой награды — Сталинской премии и получившие положительную оценку нашего зрителя. Наряду с профессиональными кинодраматургами М. Смирновой, Б. Чирсковым, Е. Помещиковым, К. Исаевым, А. Поповым, И. Прутом над сценариями о нашей современности работали и писатели других жанров: Н. Тихонов, Б. Горбатов, Г. Леберехт, Н. Погодин, С. Михалков и другие. Значительное место занимают и экранизации романов Т. Семушкина и С. Бабаевского, повестей Г. Гулия и Г. Леберехта, пьесы Б. Ромашова, но основную массу сценариев составляют оригинальные произведения для кино.

ЦК ВКП(б) в постановлении о кинофильме «Большая жизнь» указывал: «...некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства». И XII пленум Союза советских писателей, обсуждавший вопросы кинодраматургии, отметил, что наиболее отстающим участком наших работ являются сценарии, посвященные современной, советской теме.

Советская кинодраматургия ответила на эту суровую и справедливую критику со-

зданием значительных произведений, в которых были показаны высокие моральные качества наших людей.

Мы увидели на экране новый, преображенный Донбасс («Донецкие шахтеры») и стали свидетелями того, как новая техника властно вторгается в судьбы людей, изменяя всю производственную жизнь шахты, как растут люди, как отмирают одни профессии и рождаются новые, как повышается технический и культурный уровень советского рабочего.

Придя вместе с Тутариновым в колхоз («Кавалер Золотой Звезды»), мы увидели, как в боях со вчерашним днем рождается новое, растут силы колхозной интеллигенции, как мечта становится явью, как, опираясь на помощь партии, ведут вперед советскую деревню ее лучшие люди, как зажигаются над селами огни новых электростанций.

Мы побывали на веселой колхозной ярмарке («Кубанские казаки»), и здесь, на празднике труда и изобилия, мы познакомились с яркими характерами советских людей современной колхозной деревни.

Потом мы вышли на далеком степном полустанке вместе с молодым врачом, («Сельский врач»), чтобы пройти с ним трудный, но радостный путь от первых робких шагов до самостоятельной и ответственной работы. Мы погрузились в трудовые будни сельской больницы и убедились, что и здесь бьется и кипит наша неповторимая советская жизнь, растут и движутся вперед наши люди в спорах, в борьбе, в труде. Мы увидели, как старый земский врач с радостью передает эстафету своего многолетнего и благородного труда молодым питомцам Советской страны.

Но теперь, когда прошла радость первой встречи с этими долгожданными героями сегодняшнего дня, давайте задумаемся: а все ли мы сделали, чтобы раскрыть образы наших современников с максимальной полнотой и силой? Умеем ли мы передать типические черты нашего времени, нашего общества в том неповторимом, индивидуальном обличье, без которого типическое становится схемой? И здесь, наряду с необходимостью пристального изучения жизни, умением отобрать ведущее и типическое, во весь свой рост встает перед нами проблема наиболее яркого художественного выражения наших идей — проблема художественного мастерства.

Критерием в нашей самопроверке должны служить последние указания нашей партийной печати, глубоко и всесторонне вскрывающие причины отставаний театральной драматургии. «Правда» писала: «Примитивная «теория» бесконфликтной драматургии и такое же примитивное творчество на основе этой «теории» стали тормозом в развитии советской драматургии, причиной ее отставания. Нашим драматургам и критикам необходимо покончить с убогими лжетеориями, прямо или косвенно утверждающими необходимость бесконфликтной драматургии. Сила советской драматургии — в ее жизненной правде».

Надо понять, что бесконфликтность в драматургии — это не только изъян художественной формы, это изъян видения художником нашего советского мира и процессов, происходящих в нашем обществе. Нахождение конфликта, а следовательно, и всей системы взаимоотношений героев в пьесе или сценарии — это одновременно и ясная точка зрения, идейная позиция художника. Бесконфликтность — это снятие с себя ответственности художником, это устранение от борьбы, это описательство и украшательство вместо боевого активного вторжения в жизнь.

Иногда — это искреннее заблуждение художника, это забвение ленинских слов, что «антогонизм и противоречия совсем не одно и то же. Первое исчезнет, второе останется при социализме»[1].

В иных случаях — это, может быть, и форма приспособленчества — незнание жизни и ее подлинных конфликтов приводит к лакировке действительности, к непомерному употреблению розовой краски.

Вспомним фильм «Щедрое лето». Немного песен, немного ревности, немного лирики, какие-то внешние приметы колхозной жизни, а в результате — удивительное ощущение пустоты и поверхностности. Картина как будто смонтирована из ряда где-то уже виденных нами положений, приемов, образов. Талантливый комедийный режиссер Барнет не только не нашел здесь каких-то новых путей, но своим режиссерским своеволием лишил фильм даже той драматургической связи, какая была в литературном сценарии. К сожалению, и в самом сценарии были заложены причины неудач

---

[1] Ленинский сборник, т. XI, стр. 357.

будущего фильма. Авторы Е. Помещиков и Н. Далекий не нашли подлинного конфликта и заменили его игрой в недоразумения между героями. Могут сказать, что это, дескать, лирическая комедия. Но ведь находил же Помещиков выразительные и интересные конфликты в таких комедиях, как «Богатая невеста», «Трактористы». На основе его сценарной работы с Н. Рожковым И. Пырьев поставил интересную ленту «Сказание о земле Сибирской». Почему же так невысок потолок сценария «Щедрое лето»? Может быть, потому, что в профессиональной производственной сутолоке автору уже не остается времени для какого-то широкого писательского видения жизни? Но ведь нельзя же работать своим старым запасом знаний. Жизнь наша так стремительно мчится вперед, и герои наши так быстро растут, что не успеешь оглянуться, как они уже далеко опередили тебя.

Неудачи таких фильмов, как «Алитет уходит в горы» и «Спортивная честь»— это прежде всего неудачи нашей кинодраматургии.

В первом случае сценаристы и режиссер не сумели прочесть романа и выделить в нем основное и главное. Во втором — это попытка втиснуть явления нашей жизни в искусственную, надуманную схему. Конфликт, положенный сценаристами в основу «Спортивной чести», был надуманным, фальшивым. В результате неправильно заложенного фундамента перекосилась и вся постройка — отношения героев в фильме.

Неверное понимание автором роли и значения конфликта, как реального выражения жизненной правды, можно обнаружить не только в произведениях драматургии. Посмотрите внимательно рассказы, напечатанные в «Новом мире» за 1951 год. В большинстве своем они посвящены трудовым будням советских людей. Но удивительное дело! Вы почти не найдете в них ярких характеров, острых драматических столкновений, борьбы. Как правило, все они с ослабленным сюжетом и тяготеют к рассказу-описанию, а не к рассказу-действию.

Сходным недостатком страдают и наши лучшие сценарии.

В полном соответствии с действительностью в «Донецких шахтерах» показаны славные традиции рабочего класса, рост культурного и материального уровня советского рабочего, все возрастающая роль механизации трудовых процессов, новая техника, поднимающая на высшую ступень производство, а также технический и культурный уровень рабочего.

Другими словами, самое типическое в фильме — это все убыстряющееся наше движение вперед. Именно поэтому характеры и судьбы героев, выведенных в картине, должны бы быть глубоко индивидуальны и неповторимы. Товарищ Сталин говорит: «Социализм не может отвлекаться от индивидуальных интересов. Дать наиболее полное удовлетворение этим личным интересам может только социалистическое общество. Более того,— социалистическое общество представляет единственно прочную гарантию охраны интересов личности»[1].

Какие же личности запомнились нам больше всего в «Донецких шахтерах»?

На мой взгляд, это старый шахтер Степан Недоля и начальник шахты Горовой, для обрисовки которых и в сценарии и в фильме найдены различные краски.

Образ Степана Недоли раскрывается, я бы сказал, в эпическом плане. Сценаристы показывают Недолю в ряде последовательных картин из его биографии — от мальчика, приходящего в старую шахту, через «Собачеевку», через дореволюционную свадьбу, через участие в гражданской войне к сегодняшним дням. Они опираются при этом на ряд широких ассоциаций, возникающих у зрителя и обогащающих этот собирательный образ. Если бы мы отвлеклись от этой проекции в прошлое и попытались рассмотреть Недолю в том драматическом конфликте, который отведен ему в сегодняшнем дне, его образ сразу померк бы и лишился половины своей убедительности.

А почему так запомнился и полюбился зрителям Горовой? Его внутренний мир показан в сложном и интересном противоречии, которое он сам распутывает с таким прекрасным мужеством большевика. Разговор Горового с секретарем обкома об освобождении от должности начальника шахты—результат большого душевного процесса. Вот это и есть та неповторимая, индивидуальная форма, в которую облекли здесь авторы типические процессы расту-

---

[1] И. Сталин, Вопросы ленинизма, 10-е издание, стр. 662.

щего Донбасса. Горовой органически включен авторами в драматический конфликт вещи, и мы только жалеем, что нам не дали возможности более пристально и внимательно наблюдать за его судьбой.

Здесь следует сказать еще об одном серьезном и распространенном недостатке наших сценариев. Очень часто мы показываем только результат, оставляя где-то за кадром самый процесс движения и развития характера героя.

По существу, осью конфликта в «Донецких шахтерах» является рассказ о том, как пришла в шахты умная машина, созданная советскими людьми, и перевернула все привычные отношения, всю установившуюся производственную жизнь шахты. В этом новом скачке вперед жизнь отменяет массовую и почетную профессию навалоотбойщика. Вот оно реальное и интересное противоречие роста! Казалось бы, что образы Горового, конструктора комбайна Трофименко и знатного навалоотбойщика Василия должны быть в центре внимания драматургов и режиссеров. А этого не случилось. Правда, судьбе Василия в сценарии было уделено известное место, но режиссер перевел этот драматический конфликт в комедийный план.

Фигура Василия органически входила в конфликт произведения. Именно здесь была та «прицельная рамка», сквозь которую авторам было легче пристально и внимательно рассмотреть все качества характера, внутренний мир этого молодого рабочего. И нечего было авторам бояться остроты конфликта. Здесь проявлялось не антагонистическое противоречие, типичное для капиталистического общества, а противоречие нашего роста и движения вперед. Но в фильме Василий стал только знаком интересной проблемы, комедийной заставкой, не больше.

Таким же тезисным выражением мысли о новом Донбассе является и образ конструктора комбайна. Неудача актера В. Дружникова в роли Трофименко объясняется тем, что авторы не нашли ему точного места в конфликте. Здесь повторилась ошибка многих наших сценариев, когда героя непременно толкают к его рабочему месту в надежде, что актер в соединении с работающим станком или машиной и создаст образ передового рабочего или инженера. В результате конструктор комбайна фигурирует только как тезис, как функция большой темы — индустриализации Донбасса. Трофименко становится чем-то вроде запасной части при угольном комбайне. Мы не знаем, самонадеян он или робок, честолюбив в хорошем смысле слова или карьерист, предвидел ли, какую бурю принесет с собой в шахту его комбайн, или только сейчас понял ту огромную ответственность, которая ложится на его плечи.

Мы против всякой ущербности и «психоложества» в образе советского героя. Но никто не снимает с кинодраматургов обязанности рисовать на экране советского человека во всей сложности и богатстве его духовной жизни.

Товарищ Сталин говорит: «...марксизм исходит из того, что вкусы и потребности людей не бывают и не могут быть одинаковыми и равными по качеству или по количеству ни в период социализма, ни в период коммунизма»[1].

В наших сценариях мы часто показываем только поступки людей и забываем об индивидуальности, неповторимости их личных помыслов, их вкусов, их потребностей, то есть мы показываем искомый результат и опускаем процесс, ведущий к нему.

В свое время, руководя летней практикой студентов ВГИК, я ездил по колхозам Украины. Мы обратили внимание, что в одном из колхозов необычайно хорошо прижилась новая техническая культура — кок-сагыз. Мы выяснили, что возглавляла это дело пожилая, лет пятидесяти, колхозница, скажем, Ксана Горобец. Старик агроном, посмеиваясь, рассказал нам, как упорно она сопротивлялась вначале введению новой культуры по причине извечного крестьянского недоверия к новшествам. Такова она была, что поделаешь! Наконец она согласилась сеять «цей одуванчик», но предупредила, что если из этой пустой затеи ничего не выйдет, так он, агроном, из своего жалованья будет расплачиваться с ее бригадой.

По осени, когда собрали первый урожай, Горобец «отоварилась» по спецталонам (дело было в 1947 году), получив сразу несколько пар галош... Только после этого она душевно поверила в кок-сагыз.

---

[1] И. Сталин, Вопросы ленинизма, 11-е изд., стр. 470.

Прошло несколько лет, выросли у нее помощники. Бурно внедрялся кок-сагыз, принося большой доход колхозу. А Горобец вдруг заскучала, и доходы ее больше не радовали. Придя в правление, она объявила, что хочет теперь попробовать рис.

— Та ты шо, сказылась? — удивился кто-то из стариков, — сроду такого не было.

— Вот не было, а я попробую,—задумчиво сказала Горобец.

Так проснулись новые творческие силы в этой пожилой крестьянке. И драматургу нечего стесняться, что началось это с галош.

Это один тип и характер. О другом мне рассказывал драматург Б. Чирсков, проведший немало времени на ленинградских заводах, готовя свой новый сценарий.

Молодой рабочий-стахановец, делая какую-то уникальную и трудоемкую операцию, придумал приспособление, решительно менявшее прежнюю технологию. БРИЗ мариновал его изобретение. Шли долгие академические споры, собирались комиссии. Парню все это надоело. Пустив в ход свое приспособление, он вместо двух тысяч рублей заработал, скажем, двенадцать. И повторил это на следующий месяц. Всполошилась бухгалтерия, плановый отдел. Именно это и нужно было нашему герою.

— Верно. Безобразие,—заявил он,—я не частник-индивидуал. А ударил вас рублем, чтоб быстрее чесались!

Изобретение широко ввели на заводе. Вместо двенадцати парень стал зарабатывать три тысячи, но был совершенно счастлив, что помог государству.

Ксана Горобец и этот молодой стахановец — оба передовые люди. Но как не схожи их характеры и пути! Мы же, часто недостаточно пристально всматриваясь в жизнь, в бесконечное многообразие наших дней, создаем некий общий, безликий образ и, вложив в уста нашего героя передовой тезис, считаем, что создали образ нового человека.

«Правда» писала: «Одна из причин слабости нашей драматургии — односторонность изображения жизни советских людей. За последнее время появляются пьесы, страдающие тем же недостатком, что и многие прозаические произведения о рабочем классе и колхозном крестьянстве. В этих произведениях изображается техника, говорится о соревновании, о выполнении производственных планов. Но в них не изображаются люди в быту, их культура, духовный мир».

Действительно, если мы и касаемся в наших сценариях быта, личных отношений, всего того, что не имеет прямого отношения к рабочему месту героя, то делаем это, как бы стесняясь, скороговоркой, на втором плане. В наших фильмах с трудом можно узнать, любят ли наши советские люди, горюют ли о смерти близких, страдают ли от неудач и т. д. Такое выхолащивание проводилось, конечно, не только самими сценаристами, но и некоторыми работниками студий и Министерства кинематографии, а также Художественным советом. Я помню споры по сценарию Б. Чирскова «Великий перелом». Некоторые товарищи высказывали сомнения, можно ли вообще выводить на фоне столь больших исторических событий фигуру жены командующего и какой метраж можно ей отвести. В моем сценарии о колхозной деревне герою отказали, например, в праве иметь плохого сына, ибо это-де будет дискредитировать образ хорошего председателя колхоза, и т. д. Примеров этих, к сожалению, можно привести много.

Судя по многим нашим сценариям на современную тему, можно подумать, что вопросы быта, семьи, морали, любви стоят особняком, в стороне от нашего движения к коммунизму. Но именно здесь, в быту, еще гнездится огромное количество всевозможных пережитков, и нам, советским драматургам, нужно сказать о них свое веское слово. Битва за коммунизм идет и на площадках строительства, и в цехах заводов, и в нашем быту. Лев Толстой через тему любви показал грандиозную картину своего времени. «Ромео и Джульетта» Шекспира является своеобразным памятником эпохи. И рассказ о любви советских людей может и должен стать одной из законных форм отражения нашей прекрасной действительности.

Однако из совершенно справедливой критики «Правды» не следует делать вывода, что трудовая деятельность человека интересует нас теперь во вторую очередь.

Труд — есть наиболее полная форма раскрытия творческих, духовных сил нашего человека. Эстетика труда в ее высоком смысле будет всегда основой в нашем искусстве. Никакие профессиональные дра-

матические пасьянсы у себя в кабинете не помогут найти ни конфликта, ни расстановки действующих лиц в сценарии. Только пристально изучая дело жизни героя — будь то ученый, стахановец, колхозник,— кинодраматург сможет найти реальные столкновения и подлинные, отражающие нашу жизнь взаимоотношения героев в драме, в сценарии. И уже дело таланта художника, какое количество моральных, этических, философских проблем сможет он здесь увидеть.

Но, изучив труд своего героя и даже технологию этого труда, кинодраматург должен оставить для произведения только самое важное и существенное, что позволяет ему наиболее глубоко и верно раскрыть характер и поведение героя. Забвение этой простой истины приводит к своеобразному техницизму, мешающему полноценному художественному восприятию зрителем наших картин.

Этот недостаток можно обнаружить у молодых сценаристов — Л. Иванусьевой в «Хозяевах тайги», где взяты проблемы охотоведения, Ю. Кушниренко в сценарии «Главный проспект», где непомерно большое место занимал сам процесс создания новых строительных материалов, и даже у опытного кинодраматурга Б. Чирскова, увлекшегося в своем сценарии «Победители» технологическими подробностями создания сверхмощных турбин.

Естественно, что, показывая рост и движение характеров своих героев, кинодраматурги хотят положить в основу произведений важные народнохозяйственные проблемы. В их распоряжении находятся широкие возможности кинематографа. Ведь аппарат может заглянуть и в цех, и в лабораторию, и даже внутрь мартеновской печи. Но наша основная задача—заглянуть в глубину духовного мира советского человека, рассказать со всей силой и страстью о неповторимой индивидуальности строителя коммунизма. А случается и так, что техническая или научная проблема, скажем, такая, как создание морозоустойчивого бетона, новой марки стали или продвижение цитрусов на север, занимает главное место, а герои, их интересы, внутренний мир оказываются всего лишь дополнением к этим проблемам.

Характерна в этом отношении работа прозаика А. Рыбакова над экранизацией своего же романа «Водители». Рыбаков, естественно, захотел в сценарии расширить рамки действия романа, понимая, что кинематограф дает ему для этого большие возможности. Автор ввел в сценарий важную народнохозяйственную проблему—единый график на автотранспорте. Появилась и прямая связь дел автобазы с потоком грузов, которые идут на стройки коммунизма. Борьба за график стала сквозным действием сценария. Но при этом образы людей не выросли, а поблекли.

Если Канунникову раньше было под силу бороться с Поляковым, то сейчас он отступил перед очевидной важностью новой проблемы, интересная линия романа в сценарии стала только пунктиром. Да и Поляков теперь разговаривает непосредственно с министром, получает от него колонны новых машин. Исчез и Вертилин — он слишком мелкая сошка для нового масштаба.

Прежний строй романа, логика развития человеческих отношений оказались нарушенными, а новые еще не сложились. Все говорят и думают только о графике. График съел людей. Даже Нюре с Деминым некогда полюбить друг друга. Читателям памятна лирическая сцена ночевки у стога. Теперь в этой сцене те же персонажи на протяжении пяти с половиной страниц сценария разговаривают о графике и занимаются профилактическим ремонтом машин...

Таким образом, наши герои первого плана нередко оказываются целиком погруженными в свои производственные заботы, сгибаясь под тяжестью тезисов и заданий автора. А на втором и третьем плане сценария или фильма существуют персонажи, которым дышится свободнее. И они вдруг становятся ближе и понятнее сердцу зрителя, чем персонажи первого плана.

Мать Нюры, принимая Демина и Полякова, находится в полном неведении о значении в их жизни нового графика. Зато у нее есть простое, житейское желание найти Нюре хорошего жениха. Нюра страшно смущена, а мать при гостях неукоснительно ведет свою линию... Эта сцена позволяет нам на мгновение отдохнуть и улыбнуться, кажется вдруг каким-то реалистическим откровением.

В сценарии Рыбакова, как и во многих сценариях наших прозаиков, приходящих в кинематограф, еще не родилась новая драматическая форма изложения материала и

идей романа. Отношения героев недостаточно драматизированы, характеры не заострены. Сцены следуют друг за другом в каком-то арифметическом сложении. Идет очерковое, повествовательное изложение сюжета. Хотелось бы от души пожелать успеха Рыбакову в новом для него жанре, но при этом не нужно скрывать, что предстоит еще большая и трудоемкая работа над сценарием.

Какие выводы можно сделать на примере работы Рыбакова?

Масштабность сценария, фильма, всего киноискусства нельзя рассматривать механически. Подлинная масштабность кинопроизведения появляется только тогда, когда автор находит новую масштабность характеров, конфликтов, положений. Герои же романа Рыбакова остались, по существу, неизменными, и масштабность новой проблемы, введенной в сценарий, лишь подчеркивает несоответствие прежних героев новому замыслу.

Г. Николаева работает над экранизацией своего романа с опытным кинодраматургом Е. Габриловичем. В процессе работы над сценарием она стала проникать в существо законов нового для нее жанра. В творческих и порой горячих спорах возникла новая редакция романа для кинематографа. Мне кажется, что здесь Николаевой и Габриловичу удалось сохранить масштабность повествования и особенности образов романа.

В таких романах, как «Жатва», «Кавалер Золотой Звезды», «Далеко от Москвы», «Семья Журбиных», на широком фоне явлений действительности возникают образы наших современников, судьба и рост которых неотделимы от судьбы и роста коллектива, среды, в которой герои живут и действуют.

Движение вперед нашего героя — это всегда и движение коллектива в целом. Они неотделимы.

Естественно, что советская кинодраматургия ищет такие формы сюжетосложения, которые вобрали бы в себя и широту охвата явлений нашей действительности и неповторимость образов героев, наших современников. Именно к этому стремились Б. Горбатов и В. Алексеев в «Донецких шахтерах», Б. Чирсков в работе над экранизацией романа С. Бабаевского и в новом сценарии «Победители», Г. Николаева и Е. Габрилович в сценарии «Жатва», К. Симонов и З. Аграненко в «Жизни Андрея Швецова» и т. д.

Для идейного и художественного роста нашей кинодраматургии очень важно уметь (в особенности на материале современной советской темы) совместить широту и масштабность произведений с ярко выписанными характерами советских людей. Идеи и замыслы драматурга могут дойти до сердца зрителя лишь через конкретные судьбы героев. Если же этого нет в фильме, то зрителю кажется, что он смотрит очередной вариант ранее виденных картин, где производственные массовки, технологические споры, всевозможные собрания и банкеты заслоняют живого человека. Зритель при этом чувствует себя в чем-то обокраденным. Он соглашается с правильностью всего показанного, ему все объяснили, рассказали, а вот поплакать или посмеяться ему не пришлось.

Картина С. Герасимова «Сельский врач» возникла в своеобразной полемике с такого рода штампами. Сценарий М. Смирновой с ее манерой вдумчивого, душевного повествования давал все основания для этого. В фильме нет риторики, лакировки действительности, излишнего увлечения научными или техническими проблемами. Два характера лежат в основе повествования. Наконец-то мы можем пристально вглядеться в судьбы героев благодаря большому количеству подробностей их скромной, трудовой жизни. И мы радуемся этим деталям, режиссерскому мастерству, хорошему диалогу, правдивости и точности интонаций и мизансцен.

И все-таки после просмотра этого талантливого фильма остается чувство неудовлетворенности. Чего-то, может быть, самого главного, и не рассказали нам о людях!

Это ощущение возникает оттого, что Герасимов совершил принципиальную ошибку, замкнув действие в узком кругу больничных дел и убрав широкие связи людей больницы с жизнью села, района, страны. Такой материал был в литературном сценарии Смирновой, но она не сумела его отстоять в творческом споре с режиссером.

Как бы полемизируя с так называемыми масштабными картинами, Герасимов решил делать картину «человеческую». Но когда мы убираем многообразие связей совет-

ского простого человека с обществом, с коллективом, с жизнью страны, сам герой неизбежно становится беднее. В фильме Казакова и старый врач замкнуты в узкий круг врачебной этики, профессии как таковой.

Конфликт, возникающий между Казаковой и Арсением Ивановичем, быстро исчерпывается, ибо это не больше как недоразумение между двумя хорошими советскими людьми. А раз конфликт не в силах держать весь строй человеческих отношений, то дальше на первый план выступают трогательные подробности — болезнь старого врача и забота о нем Казаковой, сцены с пуском водопровода, приготовление пельменей и т. д. Начинается тот самый «жизненный поток», который приветствовал Н. Вирта в своей статье, выдвигая его, как форму бесконфликтности драматургии.

Мы так и не увидели, не услышали настоящего, принципиального творческого спора Казаковой и Арсения Ивановича. А он не мог не быть в жизни. Ведь встретились такие разные люди—старый земский врач, проведший пятьдесят лет в селе, и молодой советский специалист, имеющий за спиной суровый и поучительный опыт Отечественной войны. Возможное драматическое столкновение двух характеров, двух биографий, по существу, не состоялось. Поэтому и интересная судьба Темкина, развитая Герасимовым, сосуществует лишь рядом, а не вплетается в судьбы основных героев, не входит органически в большой и принципиальный спор их характеров.

В литературном сценарии Смирновой смерть Арсения Ивановича по-иному поворачивала судьбу Казаковой. Молодой врач принимала на себя всю тяжесть ответственности за судьбу больницы, находя поддержку и дружбу на селе, в районе. Это ушло из фильма, а новое не было найдено, и переписка Казаковой с некой условной Люсей только подчеркивает недостатки драматургического построения произведения.

В сценарии Смирновой агроном был властный, веселый, влюбленный в свое дело человек, один из хозяев района. В фильме же, по существу, только аппендицит связывает его с Казаковой. Они встретились не в жизни, а в больнице. Образ агронома—это не только актерская неудача, а прежде всего неудача творческого метода, которым создавалась эта картина.

* * *

В центре нового интересного сценария К. Симонова и З. Аграненко «Жизнь Андрея Швецова» («Искусство кино» № 6, 1952) стоит образ советского железнодорожника. Герой сценария прошел яркий и в то же время типичный для советского человека жизненный путь. Машинист, зачинатель скоростного вождения товарных поездов, он был выдвинут на должность начальника дороги. Не справился, нехватило знаний и опыта, уехал учиться. Уже взрослым человеком стал студентом. Женился. Писал диссертацию, не закончил—помешала война. Блестяще показал себя на войне, сохранил и в мирные дни прекрасное творческое беспокойство советского человека. Снова уехал начальником строящейся дороги в Кара-Кумах.

Удача сценария — это прежде всего хорошо и ярко выписанный образ центрального героя. Но протянув действие фильма на очень большой временной отрезок, авторы, по существу, лишаются возможности использовать драматический конфликт, как единую идейную и художественную форму организации материала. Опытный драматург Симонов пришел в кинематограф, чтобы, используя его изобразительные возможности, именно так рассказать свой замысел. Это его творческое право. Но, очевидно, для показа жизни наших советских героев нам следует искать и другие пути, искать наиболее экономные и действенные формы драматургии.

Ведь можно взять один или несколько эпизодов из биографии героя и разработать их с такой яркостью и глубиной, чтобы они вобрали в себя наиболее типичное в делах героя, его характере, приметах эпохи, то есть не везти нашего героя в повествовательном, медленно движущемся товарном поезде, а промчать в драматическом экспрессе. Такое решение будет бесспорно новаторским в этом жанре. Правда, для этого потребуется высокое напряжение всех сил и таланта драматурга. В значительной степени потребуется и энергия на преодоление инерции людей, заказывающих и принимающих сценарии. Ведь начиная от сценарных отделов студий и кончая Художественным советом, все требуют от драматурга почти энциклопедического изложения всех дел и этапов жизни героя.

Характерна в этом отношении многотрудная история создания сценария о славном

деятеле большевистской партии и Советского государства Феликсе Дзержинском. Драматург Н. Погодин написал сценарий в двух сериях. Первая серия рассказывала о деятельности Дзержинского в годы становления советской власти, в годы гражданской войны. Вторая серия показывала Дзержинского в период восстановления разрушенного войной народного хозяйства молодого Советского государства. Сценарий обсуждали на Художественном совете обстоятельно и дружелюбно. Говорили и о некоторых недостатках художественной формы и об удаче отдельных эпизодов. Но в основном каждый из членов совета вносил свои предложения и добавления, требующие более подробного показа своеобразия исторического периода, примерно с 1918 по 1924 годы. Затем выяснилось, что Погодин, не уложивший весь этот материал и в две серии, должен свести сценарий к одной. Но ведь сумма требований и пожеланий, предъявленных ему, осталась, а художественная форма сценария имеет известный предел нагрузки.

Боюсь, что если бы Вс. Вишневский пришел сейчас со своим замыслом «Незабываемого 1919-го» в кинематограф, то сумма требований и пожеланий, предъявленных различными инстанциями, затруднила бы ему реализацию этого замысла. Но он победил в театре. И тогда оказалось, что и в кинематографе возможно выбрать из всей сложности и многообразия 1919 года один драматический эпизод и, расширив его средствами кинодраматургии, создать прекрасное произведение. Ведь Чиаурели и Филимонов не сломали замысла Вишневского, а только дополнили его средствами кино. Этот опыт вдумчивой работы кинодраматургов над произведением для театра полезно помнить, говоря и о судьбе нашего биографического сценария и особенно при решении биографии героя в сценарии на современную советскую тему.

* * *

Большим творческим экзаменом для кинодраматургии должны стать произведения, посвященные великим стройкам коммунизма. Пока мы имеем только один готовый сценарий на эту тему. Это «Победители» Б. Чирскова. Тема великих строек решается здесь не непосредственно, а отраженно: в сценарии изображены люди одного из крупнейших заводов нашей страны, производящего мощные гидротурбины. Коллектив завода показан писателем в тот момент, когда масштабы заказов для строек коммунизма и короткие сроки выполнения потребовали от завода нового и еще невиданного напряжения всех творческих сил.

Перед нами проходят образы старых и молодых рабочих, партийных работников, инженеров. Драматург как будто пробует прочность характеров в ответственный час жизни героев. Одни хотели бы уйти от трудностей, ищут обходных путей—«да минует нас чаша сия». Другие готовы к атаке, но в руках их устарелое оружие вчерашнего дня — с ним не победишь. Третьи понимают, что нужно изменить устоявшиеся формы работы, сломать инерцию самих людей.

Б. Чирсков нашел возможность включить материал самой стройки в общий драматический конфликт. Директор завода, хороший большевик и настоящий руководитель, специально выезжает на стройку, чтобы лично проверить, действительно ли понадобятся их турбины строителям в такие короткие сроки. Он встречается с начальником строительства.

«Начальник. Ну, Андрей Владимирович, появляешься ты у меня в двух случаях: на праздничные пуски ГЭС или ругаться. До пуска еще далеко, значит, приехал ругаться...

Директор (уклоняясь от прямого ответа). Последний раз мы с тобой, где, кажется, на Днепрогэсе, схватились?

Начальник. А только сейчас, заранее предсказываю, будет мой верх. Ты что, небось, насчет сроков приехал? — внезапно атакует он его в лоб».

Так начинается разговор этих интересных и властных людей, за которыми угадываются большие биографии двух неутомимых строителей коммунизма. И нам, естественно, хочется пристальнее рассмотреть их. Но дальше возникает совещание, на котором начальник строительства как бы намечает крупную военную операцию и указывает точное место в бою всем представителям заводов-поставщиков, находящимся здесь.

А ведь для зрителя интереснее другое. Приехав на стройку, чтобы доказать свое право на отсрочку, и ощутив себя тыловиком на переднем крае фронта, директор сам отказывается от отсрочки, как от своей временной слабости. На смену ей приходит прекрасное беспокойство боль-

шевика за успех людей стройки. Успеют ли они? Ведь масштаб работ огромен. Такова основная психологическая краска сцены. Но она могла бы стать в сценарии ярче, рельефнее, если бы встреча двух людей — начальника строительства и директора завода — вылилась в большой и задушевный разговор о себе, о делах, о жизни. Ведь не случайно читатель «Далеко от Москвы» с таким пристальным интересом следит за ночным разговором Батманова и Залкинда.

Чирсков, погрузившись в сложные технологические проблемы производства, местами не сумел отбросить лишний материал, загружающий сценарий. Один из главных его героев — Сергей Соловьев — так занят в цехе новой технологией, что на остальное ему не остается места в сценарии.

При всем этом сценарий имеет принципиальные достижения в решении современной темы. Чирсков показывает сложные процессы, которые возникают на заводе в связи с выполнением заказов великих строек и влияют на судьбы людей. Новые заказы решительно ломают старую технологию завода. Люди, не понимающие этого, терпят крах.

Никитин, например, — это честный работяга, но его натужливое «вытянем» сейчас не поможет. Нужны другие люди. И они приходят.

Завод гордился своими мастерами-«уникалами». Но профессор, пришедший в цех, справедливо считает безобразием «уникальный» ручной труд на крупнейшем советском заводе.

Изобретение молодого рабочего-новатора Брянцева, положенное под спуд, оказывается очень нужным. Но оно технически несовершенно, и только в содружестве научного коллектива с заводом рождаются новые станки.

Автору удается создать ряд интересных характеров. Это молодые рабочие Костя Брянцев и Шура, начальник цеха Никитин, парторг Архипов, старый мастер Соловьев и другие. Жаль, что иногда характеры этих людей только намечены, даны штрихом, пунктиром. И это происходит не от недостаточного умения драматурга (мы ведь помним превосходно выписанный характер Чкалова в сценарии, в создании которого принимал участие и Чирсков), а от принципиальной установки. Сейчас драматурга интересуют прежде всего широта и масштабность трудовых процессов в нашем обществе, участие в них огромных масс людей. Но нам кажется, что и такая установка не снимает с художника обязанности показать наших героев во всей сложности психологических характеристик.

Дыхание великих строек коммунизма ощущается во всех уголках нашей необъятной Родины, во всех отраслях нашей науки и техники. В реализации плана великих строек связываются воедино самые различные профессии, сталкиваются биографии тысяч советских людей. Мы можем раскрыть эту величественную тему и через жизнь ученого, и через судьбы колхозников, ожидающих большую воду в степях, и через образы коммунистов-строителей, вся биография которых — славный путь нашей Родины. Наконец, в центре такого повествования может и должен находиться и образ рядового строителя коммунизма — молодого рабочего, вчерашнего ученика, юноши из колхоза, пополнившего сегодня славную гвардию рабочего класса.

Кинодраматург, который попытался бы в одном сценарии сразу объять всю эту величественную картину, неизбежно потерпел бы крах. Но и разделение этих тем не должно быть простым прикреплением писателей к объектам грандиозных работ. Министерство кинематографии и Союз писателей должны умело спланировать творческие усилия авторов, чтобы ни одна работа не повторяла другую. О великих стройках пишут А. Довженко, Л. Арнштам, Д. Кербабаев. Каждый из этих писателей, имеющих свой творческий почерк, должен иметь свой прицел. Только при отсутствии кустарничества, замкнутости писателя в себе мы справимся с поставленными перед нами задачами в изображении великих строек коммунизма.

* * *

За последние годы ряд произведений советского кинематографа был посвящен одной из важнейших тем современности — теме борьбы за мир, показу последовательной политики мира нашей страны и разоблачению дьявольской кухни американских поджигателей войны. Сценарные работы Н. Вирты, бр. Тур, К. Исаева послужили хорошей основой для фильмов «Заговор обреченных», «Встреча на Эльбе», «Секретная миссия». Фильмы были высоко оценены правительством и нашей печатью.

Однако при всей политической страстности и боевой направленности этих работ всем им присущи некая тезисность, плакатность художественного решения, слабость положительных образов, несущих в себе утверждающее начало. Это можно сказать про образы Ганны Лихта в «Заговоре обреченных», майора Кузьмина во «Встрече на Эльбе» и советских разведчиков в «Секретной миссии». В последнем случае, увлекшись разоблачительными картинами распада фашистской империи, изображением американских коммивояжеров смерти, авторы фильма не дали нам возможности пристально и любовно поглядеть в лица советских людей, исполняющих свою героическую, благородную работу в логове зверя.

Боевая, публицистическая острота всех этих произведений кинодраматургии — их несомненная заслуга, но каждый из этих сценариев — это только первый подступ к теме борьбы народов за свою независимость, за мир во всем мире.

Мы должны преодолеть явное отставание нашей кинодраматургии в этом важнейшем тематическом разделе. Мы свидетели исторической победы китайского народа. Героически борется корейский народ против американских интервентов, пытающихся разжечь пожар новой мировой войны. Горит почва под ногами янки в оккупированной Европе. Все острее разворачивается борьба колониальных народов за свою независимость. Окрепло и стало могучей силой движение сторонников мира. С верой и надеждой устремлены взгляды миллионов простых и честных людей всего мира к нашей стране, к товарищу Сталину — знаменосцу мира во всем мире. Нашим кинодраматургам предстоит еще не раз обращаться к международно-политическим темам, чтобы со всей силой мастерства раскрыть их в своих произведениях. Сталинские премии, которыми отмечены такие работы в прозе, как «Гроза над Римом» Д. Еремина и «Югославская трагедия» Е. Мальцева еще раз подтверждают, какое значение придают разработке этих тем партия и правительство.

В годы Великой Отечественной войны тема борьбы нашего народа с фашизмом занимала у нас первое место. Созданные в послевоенный период сценарии, в частности «Падение Берлина» П. Павленко и М. Чиаурели, «Сталинградская битва» Н. Вирты, «Смелые люди» Н. Эрдмана и М. Вольпина, «Константин Заслонов» А. Мовзона и другие, внесли много нового в изображение борьбы советского народа с немецко-фашистским нашествием. Нужно отметить, что в этих работах нет повторений: они различны по своему творческому методу, по видению материала.

В «Третьем ударе» А. Первенцева и И. Савченко на материале одного из эпизодов Отечественной войны были показаны героика и эпос нашей борьбы, великий ратный труд советского воина. В «Сталинградской битве» художники восстановили с исторически документальной точностью зарождение и осуществление гениального сталинского стратегического плана по разгрому немецких войск под Сталинградом. Эта картина стала своеобразным художественно-документальным памятником великой битвы под Сталинградом.

Тематика Отечественной войны была талантливо использована сценаристами Эрдманом и Вольпиным в жанре приключенческого фильма.

Особенно необходимо отметить принципиальное и новаторское значение работы П. Павленко и М. Чиаурели над сценарием «Падение Берлина».

В свое время после множества фильмов о гражданской войне появился «Чапаев», который, подытожив все творческие усилия в разработке этой темы, стал классическим произведением советского киноискусства. П. Павленко и М. Чиаурели, также опираясь на опыт ранее созданных произведений об Отечественной войне и развивая творческие принципы, найденные ими в фильме «Клятва», наиболее полно и ярко отобразившем героическую победу советского народа над фашизмом, написали сценарий, которым по праву может гордиться кинодраматургия: трудно назвать в нашей литературе драму, поэму, роман, где удалось бы с такой силой и широтой раскрыть тему Великой Отечественной войны. Авторы сумели дать в драматургии фильма высокое идейное и художественное воплощение великой темы неразрывного единства вождя и народа. Образы вождя и народа, тесно связанные между собой, развиваются на протяжении всего фильма на фоне титанической схватки нового человеческого общества с вооруженным до зубов фашизмом. Стратегия вождя и великая победа Советской Армии, разгром германского фашизма и трагедия обманутого немецкого народа, сча-

стье победившего советского человека — все это слилось в единую эпическую картину, которая создана страстными художниками, раскрывшими в ней философский смысл огромной исторической победы.

Можно ли сказать, что кинодраматургия уже полностью исчерпала тему Великой Отечественной войны и больше не будет к ней возвращаться? Думаю, что нет.

Советская литература и кинодраматургия, в частности, еще не раз будут возвращаться к теме Великой Отечественной войны, не повторяя пройденного, стремясь к новым высотам идейного и художественного обобщения, прокладывая новые пути.

* * *

Высокая идейность содержания наших кинодраматургических произведений неотделима от той художественной формы, в которую мы облекаем наши идеи. И думая о проблеме нашего художественного мастерства, уместно вспомнить размышления Н. Чернышевского в романе «Что делать?» о понятии художественности.

«Первое требование художественности, — говорит Чернышевский, — состоит вот в чем: надобно изображать предметы так, чтобы читатель представлял себе их в истинном их виде. Например, если я хочу изобразить дом, то надобно мне достичь того, чтобы он представлялся читателю именно домом, а не лачужкою и не дворцом. Если я хочу изобразить обыкновенного человека, то надобно мне достичь того, чтобы он не представлялся читателю ни карликом и ни гигантом... Я держу пари, что до последних отделов этой главы Вера Павловна, Кирсанов, Лопухов казались большинству публики героями, лицами высшей натуры... Нет, друзья мои... это не так вам представлялось: не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко... На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди... Я вам показал легкий абрис профиля одной из них...» (Здесь Чернышевский имеет в виду образ Рахметова).

Так, по мнению великого критика, масштабность характеров есть основное требование художественности произведения. И образ Рахметова служит масштабом, при котором Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов становятся не больше, как обыкновенными людьми нового поколения. Таких людей, говорил Чернышевский, «я встречаю целыми сотнями». Рахметов же, следовательно, представляет тот высокий идеал, к которому зовет Чернышевский.

Если вдуматься в успех таких произведений, как «Кавалер Золотой Звезды» или «Далеко от Москвы», то силу их видишь прежде всего в положительном примере героев. Без этого возникает опасность натуралистического описания в сценариях и фильмах дел и будней советских людей. Сценарист обязан погрузиться в трудовые будни своих героев, простых советских людей, именно для того, чтобы увидеть высокий смысл их труда и жизни. Мы должны на фоне широкой панорамы крупным планом показать лицо героя нашего сегодняшнего дня во всем богатстве его духовной жизни.

Это нужно особенно подчеркнуть. Увлекаясь широтой тематических планов, сложностью научных и технических проблем, внешней постановочностью наших фильмов, мы нередко забываем, что самым дорогим капиталом советского общества является человек. Высокие идеи наших произведений мы должны пропагандировать не риторикой диалогов, не очерковым описанием событий, а взволнованностью и страстностью всей образной системы. В центре наших творческих усилий должна стоять разработка человеческих характеров.

Указания партийной печати еще раз подчеркнули, что движение к коммунизму не только не снимает противоречий, конфликтов, столкновений в нашей жизни, в судьбах и характерах советских героев, но, наоборот, обостряет их. Вчерашний день на десятилетия отстает от сегодняшнего. А сегодня мы засучив рукава должны бороться со всем, что мешает рождению завтрашнего дня, обрушивая удары на косность, отсталость, капиталистические пережитки в сознании людей.

Наряду с этим мы обязаны, суммируя лучшие черты наших современников — их преданность партии и делу коммунизма, творческое беспокойство, движение вперед как естественную черту их характеров, — обобщать их в таком художественном единстве, чтобы эти образы стояли, как маяки, в наших произведениях. По силе положительного примера они должны быть равны, скажем, образам Максима или Шахова, которые живут в сердце народа до сих пор.

Для решения больших творческих задач, стоящих перед нами, мы должны использовать все жанры кинодраматургии.

Литературная общественность справедливо поднимала вопрос о малом количестве детских сценариев и фильмов.

Мы очень робко разрабатываем приключенческий жанр. Опыт «Смелых людей» — фильма, хорошо принятого советским зрителем, — должен быть продолжен.

За последние годы мы вовсе отказались от прекрасных возможностей, которые таит в себе жанр научной фантастики. Развитие нашей науки таково, что не нужно долго искать материал для таких кинопроизведений: элементы вчерашней научной фантастики сегодня входят уже в наш быт.

Все реже и реже появляются у нас кинокомедии. А ведь это — острейшее оружие нашего искусства.

Работы во всех этих жанрах непочатый край, и наше отставание здесь совершенно нетерпимо. Вопросы жанрового развития кинодраматургии нуждаются в широком и всестороннем обсуждении нашей критикой.

* * *

Самое важное и самое массовое из искусств, советский кинематограф — верный помощник партии в воспитании широких народных масс. Огромна сила положительного примера героев наших фильмов. Мы знаем, какое количество восторженных писем получал артист Охлопков, сыгравший роль Василия в фильме «Ленин в 1918 году». И такова огромная, убеждающая сила кинематографа, что писали именно ему — товарищу Василию, как реально существующему человеку.

Нет лучшей награды художнику, писателю, чем живые отклики многомиллионной аудитории советских кинозрителей. В городах, селах, заводских клубах, на полевых станах наши фильмы воспитывают и учат миллионы советских людей. И советский писатель, приходя в кинематограф, должен повседневно ощущать эту великую, я бы сказал, государственную ответственность за свою работу, ибо каждый недостаток в ней получает на экране как бы миллионное увеличение.

Десятки тысяч зрителей ожидали в Индии ночных сеансов, чтобы посмотреть фильм «Падение Берлина», узнать высокую правду о нашем советском обществе, увидеть образ великого человека, несущего надежду людям всего мира.

Наши фильмы ведут борьбу за будущее человечества, за мир и труд, борьбу против поджигателей и пропагандистов новой войны, против голливудской клеветы на человеческое достоинство. Я помню незабываемое ощущение, когда мы, советские люди, присутствовали при просмотре фильма «Молодая гвардия» в центре Рима, в зале Адриано. На переднем крае битвы за мир мы чувствовали силу воздействия нашего киноискусства. Полицейские танкетки и мотоциклы, приведенные в готовность, притаились в переулках. А в зале многотысячная аудитория итальянских трудящихся и прогрессивной интеллигенции пела «Интернационал», пела Гимн Советского Союза, и возгласы «Вива Сталин» и «Вон американцев» потрясали стены зала.

В странах народной демократии по нашим фильмам трудящиеся знакомятся с советским обществом и сами учатся строить новую жизнь.

Обо всем этом следует помнить писателю, начинающему свою работу над сценарием. И с этих высоких позиций мы призываем писателей к благодарнейшей, но и ответственной работе в советском кинематографе.

Советская кинодраматургия выполнит свой высокий долг перед народом, создавая новые произведения, достойные нашей современности. И лучшей порукой тому — пристальное и постоянное внимание партии к вопросам советского киноискусства.

Е. ГАБРИЛОВИЧ

РОМАН И СЦЕНАРИЙ[1]

Вопросы экранизации имеют существенное значение в практике киноискусства. Многие писатели начинают работу в кино с экранизации своего романа, повести или пьесы. Как сделать из таких произведений фильм? Каким образом превратить триста или пятьсот страниц романа в восемьдесят-девяносто страниц сценария? Ведь если получится сто страниц, то это уже будет означать, что материала слишком много и что ряд сцен, сюжетных положений и даже персонажей не войдет в фильм.

Самая главная трудность в этой работе всегда заключается именно в том, чтобы вместить безбрежные просторы романа в узкий, жесткий, точно рассчитанный габарит сценария. Всего, конечно, не вместишь. Что же отбросить и что оставить? На какие потери надо смело итти и чем их восполнить? Действительно, от того, правильно ли намечено «направление главного удара», правильно ли выбраны сюжетные линии и персонажи, которые необходимо развивать, и правильно ли отброшены линии и персонажи, признанные третьестепенными, зависит успех экранизации. Лишние линии и персонажи обрастут ненужными сценами, и сколько труда потребуется, чтобы втиснуть, вплести их в ткань сценария! Каждый лишний элемент — это балласт, вес которого увеличивается по мере движения сценария. И весь процесс творчества кинодраматурга превращается тогда в восхождение на крутую гору с огромным, все увеличивающимся грузом.

Как бы ни были дороги некоторые персонажи романа и интересны отдельные сцены и сюжетные ходы, сколь бы ни были популярны и любимы читателем те или иные действующие лица или отдельные страницы романа, их надо отсечь, если они стоят в стороне от главной магистрали.

Между прочим, это относится не только к экранизации, но и к оригинальным сценариям. Как часто писатель «тянет» через весь сценарий персонаж, который, вообще говоря, сам по себе хорош, но никак не слит с драматургией, с магистральным движением сценария. Сколько усилий тратится на то, чтобы ввести этот персонаж в сюжет, в драматургию. А каждый лишний персонаж незаконно отнимает художественную «жилплощадь» у нужных, необходимых персонажей, тесня их, не давая возможности вылепить основных героев с максимальной силой и выразительностью, построить сцены компактней, добиться стремительного и свободного движения сюжета.

Экранизация требует либо решительного отсечения, либо чрезвычайно умелого использования эпизодических персонажей романа. Обычно думают, что если введен, скажем, Иван Иванович, то он должен пройти через весь сценарий, поскольку он проходит через весь роман. Однако в сценарии такой Иван Иванович может появиться и исчезнуть. И если при этом он дан отчетливо, интересно, то наверняка запомнится зрителю, хотя бы появившись на экране всего один раз. Поэтому многие из тех персонажей, которые в романе показаны расширенно, в сценарии могут быть даны одним, но обязательно резким, выразительным мазком. Это правильно и законно. Неизмеримо хуже, если такой Иван

[1] Из беседы на Всесоюзном семинаре по кинодраматургии.

Иванович будет бродить по всему сценарию без драматургической цели, без сюжетного назначения, без действия, а зрители так и не поймут, к чему он.

Брать только основное, решающее в идейно-художественном строе экранизируемого произведения, отбрасывать все второстепенное, как бы занятно оно ни выглядело, как бы блестяще ни были написаны связанные с ним сцены и диалоги,— это золотое правило экранизации.

Если своевременно не сделать такого отбора, то он неизбежно будет сделан хирургическим путем в процессе производства или монтажа фильма и, как правило, с большими художественными потерями.

В работе с Г. Николаевой над экранизацией ее романа «Жатва» мы, например, были вынуждены отказаться (в числе многого другого) от таких превосходно выписанных автором персонажей, как Алеша и Валентина, во всяком случае в том виде, как они существуют в романе. Сделано это было сознательно, хоть и не без колебаний: персонажи эти не укладывались в идейно-художественную и сюжетную концепцию, которая была принята за основу экранизации.

* * *

Сценарий есть своеобразное соединение повести и пьесы. От пьесы в нем драматургическая структура, диалог, рассчитанный на произнесение актером, есть подчиненность общим законам драматургии. От прозы — свободное движение во времени и пространстве, переходы от драматических сцен к кинематографическому повествованию и т. д. В самом деле, сценарист, как и прозаик, может перебросить действие в любую необходимую ему точку, чего лишен драматург, привязанный к сценической площадке с ее декорацией. Сценарист, как и прозаик, может также перемещать действие во времени, передвигать его через годы, вперед, назад, в любой момент, когда это ему потребуется. И самое главное, он может чередование сцен перемежать широким повествовательным ходом, который сразу придает сценарию просторы, масштабы.

Для примера укажем на фильм «Падение Берлина». Чисто романная манера письма, с широкими повествовательными кусками, с совершенно свободными переходами от одного исторического события к другому, соединена здесь со сценами, построенными по всем правилам драматургии.

Панорама позиций советских войск перед штурмом Берлина — это широкое полотно, полностью соответствующее свободному повествованию романа. И наряду с этим, например, последний ужин Гитлера в бомбоубежище рейхсканцелярии—это остро сценическое положение, разработанное со всем блеском сценического мастерства, и при том кинематографического, а не театрального, хотя бы потому, что сцена не ограничивается событиями в бомбоубежище, а переплетается с усиливающими ее дополнительными сценами наводнения в метро.

Искусство экранизации отнюдь не заключается в простом сведении романа в ряд сцен. Нет, экранизируя, надо передать повествовательную широту романа, размах, просторы, иначе получится камерное, узкое произведение, искажающее роман.

Но равным образом нельзя выдавать за экранизацию аморфную повествовательность, перенесение на экран ряда эпизодов романа без их сценической обработки.

Значит, следует избежать двух ошибок: нельзя суживать роман, с одной стороны, и растворяться в повествовательности, следуя за романом,— с другой.

Но если нельзя суживать роман, то как же совместить это с требованием предельной краткости, которая является непреложным законом сценария?

Опыт показал, что достаточно два-три раза в течение фильма выйти на широкий повествовательный простор, показать размах событий, свершающихся в момент основного действия сценария, чтобы создать в фильме ощущение той свободной просторной поступи, которая кинематографически отразит ничем не стесняемую поступь романа.

Экранизируя «Жатву», мы воспользовались эпизодом, имеющимся в романе, когда Авдотья Бортникова едет на учебу в город. Едет она в поезде. Самые различные разговоры спутников долетают до нее. Мы постарались расширить темы этих разговоров, видоизменить их так, чтобы в них, как в зеркале, отразилась бы стремительная, многообразная жизнь далекого Угреньского района, глубина интересов людей этого района. Думается, что такой эпизод — одна из возможностей кинематографического повествования. Без подобных

эпизодов был бы экранизирован лишь сценический строй романа и утерян его повествовательный строй. Надо оговориться, что эпизод, подобный указанному выше, имеет смысл лишь тогда, когда разговоры спутников существуют не сами по себе, а являются элементом, воздействующим на героя, способствующим развитию его образа, его драматургическому движению в сценарии.

Известно, насколько расширил масштабы картины «Сказание о земле Сибирской» такой небольшой эпизод, как поездка Андрея на барже, везущей самые различные машины и товары послевоенным стройкам Сибири. Одним точным, резким мазком (показ машин и товаров на втором плане) отражено чрезвычайно многое и важное. Это тоже кинематографическое повествование.

Словом, не следует думать, что экранизировать повествовательные элементы — это значит загрузить сценарий специальными информационными диалогами, передающими описания романа. Нет, следует найти чисто кинематографический прием или штрих, который бы сжато и точно отобразил то, чему, возможно, посвящены целые главы романа.

Здесь и заключается ответ на вопрос о том, как совместить требование повествовательной объемности экранизации с требованием краткости. Правильно найденный прием кинематографического повествования не только не разрыхляет сценария, не только не увеличивает его объема, но, наоборот, делает сценарий собранней, выразительней, энергичней.

В этой связи хочется еще и еще раз подчеркнуть значение второго плана, как средства передачи повествовательных элементов. Предположим, в романе рассказывается о том, что изменилось лицо колхоза, что он хозяйственно укрепился, отстроился, вырос. Чтобы рассказать об этом кинозрителю, достаточно порой дать вторым планом два разных облика одной и той же улицы или колхозного двора, конюшни, фермы, амбара и т. д. Такое сопоставление (при условии, что оно точно найдено) всегда неизмеримо выразительней, чем сотни информационных слов, сказанных по этому поводу в специально написанных сценах.

Предположим, разрабатывается сцена, где герои едут по шоссе. Думается, что второй план этой сцены надо использовать для того, чтобы, показав мелькающие мимо машины с разнообразным грузом, картины труда на близлежащих к дороге полях, передать пульс жизни района, размах и характер его хозяйственной деятельности. Ведь этому, безусловно, в романе уделено немало места.

Прием сопоставления не ограничивается, конечно, только использованием второго плана. Иной раз, четко сопоставив контрастирующие кадры внешнего облика героя, комнаты, где он живет, даже какой-нибудь детали обстановки, посуды, одежды, можно рассказать чрезвычайно много и полно о судьбе героя — не меньше, чем на десятках страницах романа.

Значит, то, что порой представляется невозможным вместить в картину, что является предметом долгих повествовательных описаний, может быть передано на экране в несколько секунд, а иной раз и без всякой затраты времени — вторым планом.

Как нам кажется, следует более смело пользоваться также голосом автора-диктора. При экранизации «Двух капитанов» был введен диктор, который, как бы повествуя от автора, в писательской манере Каверина связывал между собой отдельные эпизоды и части сценария. Этот прием вносит в экранизацию весьма ценное — лирические отступления, авторские размышления, его интонацию. Но пользоваться таким приемом надо строго и умеренно, дабы не «забить» фильм закадровой диктороской скороговоркой.

Сложной задачей, стоящей перед автором экранизации, является и построение сцен.

Невозможно, конечно, перенести на экран не только все сцены романа, но даже десятую их часть, как бы интересно они ни были написаны. Значит, и здесь нужен жесточайший и точнейший отбор. Из множества сцен романа надо выбрать опорные, решающие, и обработать их в сцены для кино. При этой обработке можно и нужно привносить в них лучшее из других сцен романа, которые не вошли в сценарий.

Позволю себе еще раз сослаться на пример экранизации «Жатвы». Нужна была сцена, которая завершила бы первый день пребывания Авдотьи в городе. В романе Авдотья вечером возвращается в общежитие. Однако это всего лишь одно из

звеньев целой цепи эпизодов, ведущих Авдотью к чувствам и мыслям, которые выражены словами: «Как все ладится! Как все хорошо!.. Что же у меня дома-то так неладно?.. Уладится! Мне бы только в работе выбиться на простор, а остальное приложится!..»

Невозможно перенести всю цепь эпизодов на экран. Значит, нужно одну сцену построить так, чтобы она вместила в себя смысл и сущность всех этих эпизодов.

И сцена, о которой идет речь, составилась иначе, чем в романе. В очень короткой беседе с соседкой по общежитию Авдотья рассказывает о своей тяжелой семейной жизни. Этот рассказ написан заново; материалом для него послужили приведенные в разных местах романа раздумья Авдотьи. Далее она рассказывает соседке, как в детстве купалась в озере, как боялась утонуть и как тетка ей сказала: «Густо-солоно, тепло озеро, неутопна волна, хоть гиря к ногам привязана, не даст потонуть, наверх вынесет». Этот рассказ есть в одном из эпизодов романа. Для этой же сцены был использован и еще один эпизод романа:

«Прямо против Авдотьи висел большой портрет Сталина... Глаза Сталина были чуть прищурены и смотрели так, словно он видел что-то далекое, еще не видное другим, на губах лежала добрая полуулыбка. Лицо дышало ясной мудростью.

Авдотья вдруг подумала о том, что людям рядом со Сталиным должно быть очень хорошо, спокойно, радостно, уверенно. В этот день она по-своему, по-особому увидела лицо вождя, и оно сказало ей:

— Живи по чести, работай по совести, и все будет хорошо».

Итак, из ряда отдельных, взятых из разных мест элементов романа строилась нужная, важная сцена, драматургия которой заключалась в том, что героиня, тяжело переживающая неурядицу своих отношений с мужем, начинает понемногу, еще неясно, в глубинах души чувствовать уверенность в себе, в своих силах, в том, что наша жизнь, созданная Сталиным, поддержит ее, не даст «потонуть», наверх вынесет, выведет на широкую дорогу.

Процесс собирания всего лучшего и сценического в романе в основные драматургические узлы — это кропотливая, ювелирная, но отнюдь не механическая работа. Иногда элементы других эпизодов органически входят в основную сцену, которая отобрана для сценария. Но часто такого слияния не получается, ибо то, что интересно, что остро впечатляет в одном смысловом и композиционном ключе, тускло и плоско в другом. Увядание сценических положений, диалогов, персонажей при перенесении их из одного эпизода в другой знакомо каждому экранизатору, и тем не менее такое механическое перенесение является основным грехом многих экранизаций.

Бывает, что вянут и тускнеют целые эпизоды, полностью перенесенные из романа в сценарий. Кажется, и персонажи те же и диалог совершенно тот же, но получается, что в сценарии, при другом композиционном решении, в другом подтексте, при других художественных предпосылках они мертвы. «Юридически» экранизатор прав: он дает нам в точности то, что в романе, однако на деле выходит художественная ложь и искажение романа.

Дело в том, что, извлекая из романа одно и решительно удаляя другое, мы тем самым уже прекращаем его нормальную художественную жизнь. В процессе такой операции получаются некие иссеченные из романа обрубки с нарушенной соединительной тканью, с перерезанными нервами и порванными сосудами, которые до операции питали целостный, живой художественный организм. Понятно, что механическое перенесение таких обрубков в сценарий дает мертвые сценарные куски. Коль скоро из романа удалены какие-то сюжетные линии, персонажи, диалоги, надо создать в сценарии другие линии, другие диалоги, которые соответствовали бы новой краткой, стремительной композиции.

Значит, экранизировать — это не только отобрать опорные, решающие эпизоды романа, пополнить их, обогатить материалом других эпизодов и обработать в сцены для кино, но и создать новый целостный художественный организм, близкий роману и в то же время являющийся новым произведением искусства.

Поэтому столь обычное заявление экранизатора: «У меня все, как в романе, у меня нет ни одного слова, которое не было бы взято у автора» — почти всегда свидетельствует о неудаче. Экранизация — не пасьянс, нельзя готовые тексты и эпизоды романа раскладывать в задуманном порядке и гадать: сойдется или не сойдется; экранизация — это творческая рабо-

та. Сколько крупнейших неудач писателей при экранизации собственных произведений связано именно с непониманием, недооценкой этого положения!

* * *

По сравнению с автором романа драматург-экранизатор предъявляет к языку действующих лиц повышенные требования лаконичности, художественной выразительности. Диалог сценария может быть неизмеримо короче нежели диалог романа: актер сыграет то, что романист вынужден передавать многими строками диалога или пояснительных описаний. Иногда мимическое движение или мимолетный жест, данные крупным планом, более выразительны, нежели продолжительный разговор. Надо только найти и подсказать актеру это мимическое движение или жест, и тогда сама собой отпадет необходимость в долгих словопрениях. Бывает и так, что двумя-тремя репликами, точно найденными в расчете на игру актеров, можно передать художественную сущность огромного эпизода романа.

О наличии актера, актерской игры часто забывают не только экранизаторы, но и те, кто пишет оригинальные сценарии. Актер порой уже давно сыграл то, о чем хотел сказать автор, но автор все еще никак не может закончить сцену и продолжает нагромождать одну ненужную реплику на другую.

Должен сказать, что только в процессе непосредственной работы над картиной, присутствуя при работе с актером, начинаешь понимать, сколько лишнего ты написал и насколько все должно быть короче и выразительней. Всегда поражаешься, как одной фразой хороший актер передает то, чему ты отдал длинные и многотрудные строки диалога, не думая о помощи актера, рассчитывая, как и романист, только на себя.

Отличной школой для драматурга является работа над режиссерским сценарием с хорошим режиссером. Сначала почти всегда кажется, будто режиссер отбрасывает нечто совершенно необходимое, без чего сценарий не может существовать. И почти всегда режиссер, если он мастер своего дела, легко может доказать обратное, а именно — наличие в сценарии длиннот, повторений, ненужного затягивания сцен, пережевывания одного и того же.

Наиболее частым грехом является именно это пережевывание. Автору думается, что зритель не поймет его мысли или сюжетного положения и поэтому надо усиленно и многократно подчеркивать их. Между тем сила выразительности кинематографического зрелища такова, что достаточно иногда одного упоминания или намека, чтобы зритель полностью сохранил его в памяти.

Повинуясь романному изложению эпизода, экранизатор весьма часто забывает и о том, что у него есть такое средство, как кинематографическая перебивка. Достаточно начать сцену, затем перебить ее какой-нибудь другой и снова вернуться к первой, в ее уже решающей драматической развязке. Значит, ни первой ни второй сцены не нужно писать полностью, а лишь в их завязке и кульминации. Обычно же не только пишут обе сцены полностью, но и дают их последовательно, одна за другой.

Ведение одновременно нескольких сцен, так сказать построение фуги, не только резко и благотворно сокращает сценарий, но при удачно найденном стыке этих сцен дает замечательный подтекст, который заменит собой многие важные страницы романа.

Писатель, работая над сценарием или экранизацией, обычно считает необходимым выговорить все: раз, мол, не было выражено словами — значит, не существует. Но в кинематографе существует многое и многое, что не выражается словами.

Одним из таких средств могучего «бессловесного» выражения является опять-таки второй план.

Второй план при мастерском его использовании может принять на себя чрезвычайно большую эмоциональную нагрузку и передать на экране без слов самые сложные душевные движения. Чтобы передать, предположим, одиночество героя, вовсе не обязательно писать длинный монолог или диалог. Может быть, достаточно, чтобы человек одиноко сидел на бульваре и мимо него веселой, пестрой вереницей проходили гуляющие. Все остальное отлично, без слов, сыграет актер: его задача ясна, намечена отчетливо и понятно.

Перенося эпизод романа на экран, мы часто механически переносим и ту обстановку, в которой разворачивается эпизод. Скажем, если объяснение в любви происходит в романе где-нибуь в комнате, то и на экране зритель увидит эту комнату. Между тем достаточно перенести такое

объяснение в иную обстановку (пусть это будет игра в горелки или катанье на лодке), чтобы сама обстановка начала работать на лирический эпизод: он станет выразительней, скупей на слова и богаче внутренним действием. Таких возможностей у кинематографа необычайно много. А сценарист весьма часто ограничивает себя несколькими избитыми декорациями, эмоционально невыразительными, сковывающими развитие действия.

Не следует забывать также и о том свойстве кинематографической сцены, которую можно условно назвать инерцией действия. Если, скажем, предыдущая сцена заканчивалась объяснением в любви, то следующую вполне можно начинать не только со свадьбы, но и с серебряной свадьбы героев. Этой инерцией действия не всегда пользуются, особенно при экранизации, боясь нарушить планомерное развитие романа. Однако тут мы имеем дело с классическим кинематографическим ходом: двумя-тремя последующими репликами или каким-нибудь зрительным приемом можно потом рассказать все то, что произошло за этот длительный промежуток времени.

Думается, что следует без боязни объединять персонажи романа, близкие по сюжетным линиям или родственные по своему художественному назначению, в один кинематографический персонаж. Как мы уже знаем, число действующих в сценарии лиц, конечно, не может быть столь обширно, как в романе. «Населенность» сценария неизмеримо меньшая и, уплотняя ее сверх меры, мы губим сценарий. Между тем обычно экранизатор считает своим прямым долгом так или иначе продемонстрировать чуть ли не весь список действующих в романе лиц. Появляясь, как тени, они и исчезают, как тени, не оставляя ни малейшего впечатления. Однако если объединить некоторые из них в один персонаж, то он получит и достаточную сценарную площадь, и достаточные средства выразительности, и свое место в сюжете.

Герой романа В. Каверина «Два капитана» Саня Григорьев имеет двух друзей, которые проходят через все произведение. Это Петя и Валя. Петя — друг детства. Он не раз появляется в романе, но сделан в общем пунктирно. И понемногу не Петя, а Валя становится главным наперсником Сани.

Как быть? Кажется, что нельзя изъять из романа такую памятную всем фигуру, как Петя. С другой стороны, конечно, нельзя изъять и Валю. Ввести в сценарий обоих? Но по сюжету вышло бы так, что, едва начав действовать, Петя вдруг исчез или во всяком случае появлялся только мимолетно.

Экранизируя роман, мы решили объединить обоих действующих лиц. Получился у Сани один друг — с детства через всю жизнь. С этим другом еще мальчишкой Саня начинает свое существование в сценарии, с ним же бежит из родного города, учится в одной школе, кончает ученье и т. д. Мы потеряли Петю, зато образ Вали приобрел целостный, законченный, полностью включенный в драматургию сценария характер. Сохранив Петю, мы потеряли бы и Петю и Валю.

Экранизатор не только не должен опасаться такого объединения, но помнить, что оно является одной из его задач.

Бывает, что, педантично перенося из романа на экран реплику за репликой, сценарист упускает из вида, что в романе большая часть диалога обычно передается в косвенной речи. «Он сказал, что сегодня чувствует себя лучше, что этот весенний воздух и эта свежесть бодрят его»... «Они говорили о том, что жизнь их складывается отлично, что завтра они уедут далеко-далеко и что, вернувшись, будут жить вместе».

Иногда содержание, заключенное именно в косвенной речи, является важнейшим для сценария. При этом, если в первом примере достаточно одной реплики, чтобы перевести косвенную речь в прямую, то во втором примере необходим уже художественно убедительный развернутый диалог.

Но как же быть, если у автора нет такого диалога? Как автор романа написал бы этот диалог? Не лучше ли вовсе отказаться от экранизации этой сцены романа?

Так некоторые и поступают: отказываются. Зато уже то, что написано автором в диалогах, полностью и радостно переносят на экран.

Между тем можно всю инсценировку сделать только на основании авторской косвенной речи, коль скоро окажется, что самое важное и существенное для экранизации заключается именно в кусках

этой речи. И не надо бояться заново писать диалоги, сцены, возможно, целые сюжетные линии, если только это будет продиктовано художественной необходимостью.

* * *

Я поделился несколькими мыслями и наблюдениями по поводу экранизации, не пытаясь теоретически обобщить или охватить проблемы, связанные с этим сложным и многообразным трудом.

Но первым и главным правилом все-таки остается то, что работа экранизатора — большая писательская самостоятельная работа. Если принять во внимание, что почти каждая переработка для экрана требует расширения идейно-политических масштабов романа, приближения его к современным задачам, то станет ясно, сколь ответственна такая работа. Экранизатор может выступать только как мастер-писатель. Если он выступает как ремесленник, боящийся своего слова, все время опирающийся на текст, а не на существо романа, — поражение неизбежно.

Однако смелая и творческая работа экранизатора приводит часто к недоразумениям с автором романа. Это совершенно понятно. Автор вжился в свое произведение, он знает его как никто другой, малейшее нарушение привычного строя кажется ему невозможным. И вдруг приходит какой-то человек, пусть даже мастер своего дела, и начинает одно удалять, другое дописывать, то есть, в сущности, хозяйничать в чужом доме.

Каждое изменение в диалоге, в эпизоде, в числе и характере действующих лиц представляется автору романа разрывами снарядов, разносящими его произведение в пух и прах. Роман, действительно, умирает. Но рождается новое произведение — сценарий, который есть жизнь романа на экране. Вот это-то и следует понять романисту, и тогда вторжение сценариста в его произведение не будет казаться столь грубым.

Однако при всех, даже наиболее благоприятных обстоятельствах привлечение к экранизации не самого автора романа, а профессионала-сценариста есть механическое соединение двух разных творческих индивидуальностей; оно всегда создает трудности к достижению подлинного творческого единодушия.

Поэтому наиболее правильный творческий путь — это экранизация самим автором своего романа. Неизбежные на первых порах сложности и разочарования возместятся сохранением авторского почерка.

Это всегда лучше, чем вмешательство инородной, пусть даже интересной творческой манеры и уж, конечно, лучше добросовестного переложения опытным ремесленником.

Нельзя перевести роман на экран, не будучи писателем.

Но нельзя также сделать это, не зная кинодраматургии.

Каждый писатель может перевести свое произведение на экран, если разберется в специфике этого дела и не отнесется к сценарной, подлинно творческой и писательской работе небрежно и свысока.

С. ФРЕЙЛИХ

ПРАВДА ЖИЗНИ

(Заметки о сюжете сценария)

Редакционная статья газеты «Правда» от 7 апреля 1952 года, указав на неправильное понимание драматургами и критиками вопроса о конфликте, как основе драматического произведения, поставила ряд коренных вопросов драматургии в центр внимания творческих работников театра и кино. Обсуждая в свете указаний «Правды» вопросы кинодраматургии, нельзя не коснуться, в частности, и того, что именно бесконфликтность неизбежно вызывала бессюжетность произведения, а недостаточно разработанный конфликт приводил к созданию произведения с ослабленным сюжетом.

Не случайно Горький рассматривал конфликт и сюжет в органической, нерасторжимой связи. Сюжет он определял как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»[1].

Горький рассматривал сюжет неразрывно и с темой, считая их вслед за словом важнейшими элементами литературы. Под темой он подразумевал идею, «которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще не оформленно, и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления»[2].

Следовательно, в сюжете решается тема, в нем сосредоточиваются все элементы, необходимые для композиции произведения, разрешение драматического конфликта дает движение сюжету. Сюжет — это история характера.

Подсказанный самой идеей сюжет служит в конечном итоге средством ее образного воплощения в произведении искусства, средством глубокого раскрытия драматического конфликта, средством «писать правду», то есть, как подчеркивала «Правда» в указанной статье, «видеть и верно отражать развитие действительности, ее противоречия, борьбу нового со старым».

ФАКТ, ОБРАЗНОСТЬ, ТИПИЧНОСТЬ

Сюжет сценария должен основываться на конкретном знании автором действительности, в противном случае замысел, сколь бы он ни был поэтичен и значителен, не воплотится в полноценное произведение.

В кино был период, когда некоторые режиссеры увлекались так называемыми «эмоциональными сценариями». Художественная неполноценность этих произведений заключалась в том, что тема в них не раскрывалась в конкретном жизненном процессе, они содержали главным образом «эмоциональное» отношение автора к предмету изображения. В этих произведениях нарушалось основное требование к реалистическому искусству — быть образным отражением действительности. Никакие режиссерские приемы и выдумки операторов не могли облечь такой сценарий в плоть и кровь художественного произведения.

Конкретное знание жизни — первооснова для творчества кинодраматурга.

П. Павленко и С. Эйзенштейн в свое время готовились поставить фильм о Ферганском строительстве. Они посетили стройку, глубоко прониклись ее значением для развития нашей страны. Фильм начали

---

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 315.

[2] Там же, стр. 314.

снимать. «Но не получилось и не могло получиться, — писал впоследствии П. Павленко. — Мало знали. Решить дело «рывком» было невозможно, и как мне ни жаль, что я ничего до сих пор не написал о Фергане, а все-таки это лучше, чем написать глупо»[1].

Требовательный к себе сценарист понимал, что взяться за тему без достаточного знания конкретного жизненного материала, быта и всего своеобразия условий жизни героев, значит только снизить или даже скомпрометировать ее.

Но простое накопление жизненных фактов, пусть даже самое обильное, еще недостаточно для создания полноценного произведения. Необходим отбор фактов, и в самом этом отборе должно быть обобщение и ясно выраженное отношение к изображаемому событию. В сюжет складываются факты, лишь увиденные под определенным углом зрения.

Так, автор документального фильма всегда имеет перед собой массу конкретных фактов. Но выхваченные из действительности факты еще не передают ее содержания. Сюжет предварительно написанного литературного сценария для такого фильма помогает отобрать в натуре отдельные факты, имеющие первостепенное значение. На следующем этапе, когда происходит дальнейший отбор из множества зафиксированных на пленку фактов, сюжет является средством объединения и сопоставления этих фактов для того, чтобы приковать к ним внимание зрителя, разбудить его творческое воображение.

Советская документальная кинематография создала серию ярких картин о республиках нашей прекрасной Родины. И все же некоторые из фильмов имеют тот существенный недостаток, что авторы их пытаются рассказать о республике в с е, а потому скользят по поверхности материала, схватывают преимущественно лишь общие черты, отчего одна картина нередко становится похожей на другую. Но не передавая типическое через индивидуальное, своеобразное, конкретное, автор как раз и грешит против художественной правды. Картина, созданная пусть даже по верной, но всего лишь априорной схеме, обедняет жизнь, лишает ее неповторимых красок и, даже увиденная впервые, покажется давно известной, в то время как в силах художника заставить воспринять наново уже известные факты, то есть глубже понять их смысл и внутреннее содержание.

Уместно вспомнить, как во время войны М. И. Калинин советовал учителям рассказывать детям об известных фактах окружающего мира для того, чтобы эти факты были острее восприняты. Он говорил, например: «В этом году во многих деревнях наблюдается большой прилет скворцов. Надо объяснить школьникам, что это произошло оттого, что тысячи деревень и сел сожжены и разорены фашистами и что птицы вынуждены искать для себя убежища в новых местах. И этот факт ребенок запомнит на всю жизнь»[1].

Многие факты, показанные в картине «Мы за мир», были нам известны и прежде. Но режиссер открывает их нам как бы заново, сливая отдельные факты в цельную картину, пронизанную острой политической мыслью и вдохновением автора. Показывается Западная Германия. Длинная очередь изможденных голодом безработных. А вот — ряды роскошных автомобилей немецких капиталистов и их американских покровителей. Режиссер монтажным столкновением этих кадров достигает обобщения смысла «американского образа жизни» и тех страшных противоречий, которые несет он Западной Германии. «Пролет голубей» в картине — эпизод, оказывающий огромное эмоциональное воздействие на зрителя, — не случайная «находка» художника. Эпизод этот, столь глубокий по смыслу и поистине поэтичный по форме, так же органически существовал в развитии сюжета литературного сценария. Эпизод ярко раскрывает идею фильма о борьбе за мир всех народов мира во главе с Советским Союзом — голуби облетают столицы западных государств и прилетают к московскому Кремлю. Слитое с мелодичной музыкой и поэтичными словами, изображение полета нас волнует и надолго запоминается.

Образность — огромная сила в художественном познании мира — играет первостепенную роль в искусстве. «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», — писал Маяковский. Произведение искусства — всегда открытие,

---

[1] «Литературная газета» № 85 (2803) от 19/VII 1951 г.

[1] М. И. Калинин, Статьи и речи о коммунистическом воспитании, Учпедгиз, 1951, стр. 147.

смысл которого существует уже в сюжете этого произведения.

Только образ того или иного явления, а не простой слепок с него может вызвать в зрителе то же волнение, которым был охвачен художник, заметив это явление в самой жизни.

Образность берет свое начало в типическом и неразрывно с ним связана в сюжете.

Типическое дает художнику возможность быть не простым регистратором фактов, а улавливать через них характерное, главное, передовое в жизни и утверждать это передовое в своем творчестве.

Значительность выдержавшего испытание временем «Броненосца «Потемкина» состоит в том, что изображенное в этом фильме восстание на одном корабле отразило в себе величие революции пятого года.

И эпизод на одесской лестнице, о котором так много говорилось, производил огромное впечатление потому, что в нем частность была типической, частность в эпизоде отражала собой целое.

«Сцена на лестнице, — писал С. Эйзенштейн, — вобрала в себя и Бакинскую бойню, и 9 января, когда «доверчивой толпой» народ радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы также беспощадно давит сапогами реакция, как зверски сожгла митинг в Томском театре разнузданная черная сотня погромщиков»[1].

В прекрасном фильме И. Савченко «Тарас Шевченко» к лучшим эпизодам критика относила прежде всего всю историю пребывания поэта в ссылке. В то же время эпизоды встреч Шевченко с великими революционными демократами Добролюбовым и Чернышевским справедливо отмечались как менее яркие в художественном отношении.

По-разному развивается сюжет в этих эпизодах.

Эпизоды пребывания Шевченко в ссылке пронизаны идеей духовной победы народного поэта над ужасами, страданиями, лишениями, в которые вверг его «дрессированный медведь» — русский царь. Эпизоды сливаются в единую цельную драматическую картину.

Вот Шевченко сближается с ссыльным солдатом Скобелевым, мечтавшим о свободе, и поддерживает его своим сочувствием. Скобелев, несправедливо подвергшийся зверской экзекуции, гибнет под ударами шпицрутенов, так и не увидев свободы. Шевченко, разделяя страдания друга, проходит под невидимыми ударами путь, по которому сквозь строй прошел Скобелев. В конце пути поэт подбирает шпицрутен, сажает его в землю, и из страшного орудия казни вырастает дерево. Как много знаменует оно собою! В нем память о погибшем друге. Это дерево — символ поэтической деятельности самого Шевченко, произведения которого были отзвуком страданий народа и народного протеста. Новый друг Шевченко, Сераковский, получив свободу, уносит с собой веточку с молодого дерева, и нам кажется, что это песня великого кобзаря, обретя свободу, летит в мир.

Следя за развитием событий, зритель нередко утирает слезу, но не тогда, когда герой страдает, а когда страдания уже преодолены. Зритель вместе с героем возвышается над страданиями, невзгодами и переживает радостное чувство победителя. Правда самой жизни ощущается в этих сценах. Сюжет в них развивается естественно, непринужденно и способствует той завершенности, замкнутости изображения жизни, которой требовал от художественного произведения Белинский.

Эпизоды, где встречаются Шевченко с Добролюбовым и Чернышевским, верны по своей идее, но воплощены художественно слабо. Здесь в развитии сюжета мы ощущаем намеренность, ситуации механически переносятся из жизни, в них отсутствуют образность и типичность. От этого и персонажи, очень похожие в картине на Чернышевского и Добролюбова и произносящие подлинные их слова, лишены характерности, что в свою очередь сковывает актеров, лишает их возможности творческого перевоплощения.

«ЗАВИСИМО ОТ ВЕКА...»

Буржуазному искусству, боящемуся всякого развития и прогресса, выгодно показывать жизнь, скованную в различных схемах. Так родились пресловутые 36 сюжетных схем Польти. Подобный подход к изображению жизни — чистое ремесленничество, ничего общего с творческим процессом не имеющее.

---

[1] «Искусство кино» № 4, 1950, стр. 16.

Только в произведениях реалистического искусства сюжет является средством правдивого изображения жизни.

Гоголь считал, что у «самого Мольера», «таланта истинного», «действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени...» [1]

Русская классическая драматургия показала, как строить сюжет «зависимо от века».

Целая эпоха изображена Гоголем в «Ревизоре» на основе сюжета, подсказанного ему Пушкиным. Типичность жизненной обстановки, конфликтов, характеров органически существует в развитии сюжета этой бессмертной комедии.

На примере творчества Островского Добролюбов показывает, как сюжет порождается конкретной исторической обстановкой, общественными отношениями, сложившимся определенным бытом и нравами людей.

«У Островского, — пишет Добролюбов, — чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения семейные и отношения — по имуществу. Немудрено поэтому, что сюжеты и самые названия его пьес вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности. Драматические коллизии и катастрофы в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий — старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных. Ясно, что развязка подобных столкновений по самому существу дела должна иметь довольно крутой характер и отзываться случайностью» [2].

Простое повторение схемы сюжета приводит к штампу. Многочисленные пьесы Шпажинского и других драмоделов тоже имели «крутой характер и отзывались случайностью», но ни в какое сравнение с произведениями великого драматурга итти не могли. Новые условия жизни требовали новых форм отражения ее в драматургии.

Чехов не повторял Островского, но, развивая его традиции, создал, по выражению Горького, новый род драматического искусства. «Подводное течение» в его пьесах явилось средством развития действия, что соответствовало облику его героев, лишенных «крутых характеров». И если каждая встреча с пьесой Чехова вызывает огромное волнение, будит мысль и чувство, то это обусловлено и тем, что сюжет в ней определяется образами героев и сам служит средством яркого их воплощения.

Опираясь на опыт классической драматургии, Горький открывает новые неисчерпаемые возможности для создания художественного образа в драматургии социалистического реализма. Горький требовал от искусства быть ближе к творческой энергии эпохи, «оформлять» явления действительности. Это был новый этап развития принципа Гоголя — строить действие в пьесе «зависимо от века».

Действительность, коренным образом измененная в ходе революции, наполнила новым конкретным содержанием и жизнь человека. Изменился характер самого общества, установились новые отношения личности и государства. Горький в драматургии и прозе, Маяковский в поэзии впервые в полную силу показали эти новые отношения. В их произведениях сам сюжет строится так, что личное, лирическое и общественное, государственное поэтически сливаются в образе героя.

Идя по этому пути, советское киноискусство в своих лучших произведениях создало образы огромной эстетической ценности. Художественная правда Чапаева, Полежаева, Шахова, Максима, молодогвардейцев, Алексея Иванова — это правда самой жизни.

Партия постоянно направляет советское искусство по пути жизненной правды. Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства являются эстетической программой для советских художников, указывающей на необходимость правдивого отражения действительности в ее непрестанном движении к коммунизму.

На примере ошибок второй серии кинофильма «Большая жизнь» партия показала, к чему приводит авторов сценария и фильма неумение отразить в произведении новые условия жизни. Не изучив условий, в которых восстанавливался Донбасс в послевоенное время, авторы развернули действие, построили сюжет на таких конфликтах, что картина отражала скорее период восстановления Донбасса после окончания

---

[1] Н. В. Гоголь, О литературе, Избранные статьи и письма, ГИХЛ, 1952, стр. 80.

[2] Н. А. Добролюбов, Избр. соч., ГИХЛ, 1947, стр. 108.

гражданской войны. Показав своих героев вне типических обстоятельств, авторы создали произведение, ошибочное по своей идее, слабое по художественной форме.

ЗА ПОЛНОТУ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИЗНИ!

Художественная ценность произведения искусства определяется полнотой изображения в нем жизни.

Но мы часто заблуждаемся в определении путей достижения этой полноты. Так, например, бывает, что редактор считает сценарий «не актуальным» лишь потому, что события, изображенные в нем, хронологически не завершаются тем временем, когда фильм по этому сценарию выйдет на экраны. И редактор требует от автора (что особенно часто бывает при экранизации литературного произведения) обязательно продлить действие сценария до наших дней. Ошибочность такой позиции в том, что полнота изображения жизни понимается не как углубление темы, осмысление происшедших в прошлом событий с точки зрения сегодняшнего дня, а как формальное, чисто внешнее расширение материала.

Проявлением такой ложно понятой масштабности является, в частности, и не всегда оправданное стремление к многосерийному построению фильма. Осуществление в двух сериях картины «Падение Берлина» соответствовало самому замыслу произведения, раскрывающего два монументальных этапа Великой Отечественной войны. А вот постановка картины «Незабываемый 1919 год» в двух сериях неизбежно лишила ее той концентрации действия, которая ощущалась в одноименной пьесе Вс. Вишневского. Переделка фильма в одну серию сообщила ему глубину, собранность, большую завершенность.

Емкость произведения определяется емкостью, глубиной его идейно-художественной основы — сюжета.

Вероятно, многие, даже хорошо помнящие содержание «Медного всадника» Пушкина, удивятся тому, что в поэме всего 481 строка. А между тем в ней раскрыта большая тема, обнаружен сложный мир человеческих отношений, запечатлена эпоха. Ранние редакции показывают, как великий поэт концентрацией материала, сокращением его добивался лаконизма и предельной выразительности поэтического повествования.

Концентрация материала должна итти по линии наиболее полного раскрытия характера человека.

Художники нередко хотят показать передового рабочего, а показывают всего лишь машину, которой он управляет. Построить остро и интересно сюжет в сценарии о мирных буднях труднее, чем о днях военных, но не потому, что в мирных днях якобы нет глубоко содержательных конфликтов, а потому, что возникающие в жизни новые острые коллизии еще недостаточно изучены нашими драматургами.

Но и «Чапаев» появился не сразу. До него в фильмах о гражданской войне гром орудий заглушал голос человека. В «Чапаеве» же в центре сюжета — человек с его волнующими нас чувствами и страстями, показывающими рождение в герое нового, социалистического сознания. Когда в картине во время напряженного боя пулемет Анки долго не открывал огня, зритель словно сам прирастал к пулемету. И вздох облегчения вырывался в зрительном зале вместе с первой очередью кинжального огня, который открыла по каппелевским офицерам юная пулеметчица. В этой сцене, кульминационной в развитии образа, заключен не только итог овладения военным мастерством, но — и прежде всего — итог овладения новым мировоззрением: за стреляющим пулеметом мы ощущаем твердость характера нового человека, посвятившего себя борьбе за освобождение народа.

Показать в сценарии человека, работающего на угольном или сельскохозяйственном комбайне, можно столь же интересно, поэтично, и советская кинодраматургия приближается к этому, о чем свидетельствуют лучшие произведения о тружениках города и деревни.

«Донецкие шахтеры» — новаторское произведение, оно стоит на генеральном пути развития нашего киноискусства не только по теме, но и по ее решению. Труд человека в этом фильме предстает как творчество, как категория не только социальная, общественная, но и эстетическая. Внедряется комбайн — меняется мироощущение, изменяются и человеческие отношения. Но не все еще авторами фильма освоено в решении темы: перипетии с внедрением комбайна отчетливо доходят до нас, а вот то, что происходит в это время с конструктором Трофименко, давшим жизнь этой умной и красивой маши-

не, в сценарии не всегда ясно. Актер знает только то, что должно было произойти с его героем. Отсюда начинается представление, а не жизнь в образе, и, может быть, критики незаслуженно обвиняли только актера за недостаточную правдивость созданной им роли.

«Нужно подчеркнуть,—указывала «Правда» в своей редакционной статье 7 апреля 1952 года, — что одностороннее изображение только производственно-технической деятельности героев — результат упрощенного представления о социалистическом реализме. Социалистический реализм требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности, и прежде всего богатства духовного облика человека».

Техника и все то, что является объектом деятельности, работы, изучения человека, все, что окружает его — среда, природа,— не может существовать в художественном фильме самостоятельно, вне человека, параллельно с ним.

Биографический фильм «Пржевальский»— произведение художественной кинематографии. И если назначение пейзажа в любом художественном фильме оттенить, подчеркнуть по принципу гармонии или, наоборот, контраста состояние героя, то в этой картине пейзаж приобретает особое значение, ибо здесь природа является главным объектом деятельности героя. В «Пржевальском» природа показана всегда красиво, выразительно, но, к сожалению, фильм порой воспринимается, как видовой, а не художественный, игровой. Так, в эпизодах путешествия Пржевальского по Уссурийскому краю пейзажи великолепны, но они не развивают драматургии фильма. Тема здесь словно является лишь поводом для показа картин природы. Красивый пейзаж остается вне сюжета, он не волнует героя и потому кажется холодным и нам. Недостаточное развитие сюжета, неполное выражение через него всех элементов повествования лишило художественной цельности это безусловно значительное произведение киноискусства.

СЮЖЕТНЫЙ ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Посмотрим с точки зрения сказанного о сюжете на сценарий «Жизнь Андрея Швецова», опубликованный в этом году в шестой книжке журнала «Искусство кино».

Думается, что этот новый сценарий Константина Симонова и Захара Аграненко является значительным произведением нашей кинодраматургии на пути создания образа положительного героя.

Андрей Швецов выступает в сценарии как человек идейной целеустремленности, высоких идеалов, порождающих постоянную активную деятельность, желание вмешаться в жизнь, превращать нашу землю в прекрасное общежитие человечества.

Андрей знает в жизни не только победы, но и поражения. И то, как он ведет себя и в моменты успеха и в минуты горьких неудач, характеризует его как нового, советского человека, для которого личные интересы совпадают с интересами государства. Это гармоническое единство личного и общественного в натуре Швецова и обусловливает то, что он всегда в конечном итоге является победителем.

Сюжетный замысел сценария подсказан замыслом идейным и соответствует ему. «У нас вся жизнь — дорога», — говорит Андрей Швецов жене Кате. Дорога в сценарии о железнодорожниках раскрывается перед читателем в конкретных подробностях быта, обстановки, в которых живут герои. Одновременно дорога в сценарии символична, так как вбирает в себя многое, она — дорога жизни, дорога открытий и непрестанного движения вперед. Несмотря на некоторые исключительные черты биографии героя (ведь далеко не каждый рядовой машинист становится генералом, начальником дороги), в сценарии раскрывается типичность жизненного пути героя. Этапы жизни Швецова естественно увязаны с этапами жизни страны; решая те или иные государственные вопросы, он решает и вопросы личные. Руководствуясь высокими идеалами на своем личном пути, герой неминуемо идет по дороге своего народа. Вот почему биография героя вливается в биографию страны.

Так, в самом сюжете конкретизируется, обобщается, типизируется отобранный материал в соответствие со сверхзадачей, идейным содержанием сценария.

При таком построении сюжета авторам удается наряду с общественной и производственной деятельностью героя показать его в личной жизни; тем самым они успешно преодолевают ограниченность, свойственную многим сценариям, где герои только говорят о себе, о своей личной жизни

и то скороговоркой, в перерывах между работой.

В сценарии все проникнуто единой идеей роста и становления нового, советского человека. И в личной жизни Андрей, новый человек, утверждает свой нравственный идеал (вспомним, как он строит свои отношения с Катей и его рассуждения о «семье» и «семейственности»). Судьба Андрея Швецова также зависит от его отношений с Катей, и поэтому читатель с интересом следит, как сходятся эти два сильных характера, как развиваются их отношения в сложных обстоятельствах жизни, то и дело требующих от героев выбора правильных решений.

Следя в сценарии за большой жизнью Андрея Швецова, читатель отметит в обрисовке его характера не только удачи, но и досадные творческие промахи. Вероятно, ясный во всех подробностях для авторов герой в ряде ответственных положений не ясен в такой же мере для читателя и не всегда убеждает его.

Стремясь раскрыть жизнь героя во всей полноте, авторы нередко идут по линии внешнего расширения материала, а не проникновения в глубь его. О такой недостаточной решительности в ограничении себя материалом свидетельствует, в частности, эпизод в Бресте, который по замыслу является этапом в жизни героев, но на самом деле оказался чисто иллюстративным, так как в нем по существу ничего не произошло, сюжет в нем нисколько не развился, нисколько не продвинул действие, а потому ничего нового не прибавил и к характеру героя.

Бомарше признавался, что пишет диалог так: он говорит своему персонажу реплику, но записывает только то, что тот ему отвечает. Две реплики сливаются в одну, чем создается объем, глубина, подтекст.

Такой глубины, емкости автор должен добиваться и в построении сцены, эпизода. Но все происшедшее в Бресте — обращение Швецова к Рысакову с просьбой отпустить его на учебу, встреча Андрея с Катей и их задушевный разговор о разлуке и верности — могло случиться в другом месте, а о пребывании в Бресте могло быть просто упомянуто, как упоминаются в сценарии и другие пункты, где побывал Швецов. Сохранив же эпизод Бреста, авторы должны были обогатить его действием, слив этот эпизод, например, с последующим, где показана борьба Швецова, ставшего уже начальником политотдела другой дороги, за массовость движения машинистов-пятисотников. Эпизод получил бы объем, глубину, и, кстати, реплика Швецова «Только здесь, в Бресте, что-то засиделся» была бы оправданной и не вызывала, как сейчас, недоумения у читателя.

Есть и другой, более существенный недостаток в развитии сюжета, мешающий полному выявлению характера героя.

Герой, как уже сказано, задуман авторами как человек активной мысли, активных поступков. Отдели его от активной деятельности, и он завянет, ибо для него смысл существования, красота жизни — в деянии. Недаром, получив новое назначение на Туркменский канал, Швецов зовет с собой своих соратников — Вербу и Лобова — и прельщает их... трудностями, которые ожидают их на новом месте:

«Дорога будет целиком теплофицированная — дело новое, трудное. Мертвая земля! Воды пока нет, насаждений нет, песчаные заносы, бури! Пока эту мертвую землю из канала живой водой сбрызнем, еще там помучаемся года два-три, столько еще горя хлебнем! Видишь, какие великолепные перспективы у нас на Кара-Кумской дороге. А ты шуточками отделываешься!»

Сценарий заканчивается восклицанием прибывшего в Кара-Кумы генерала Швецова: «Ох, и работы здесь!» И мы расстаемся с героем на пороге нового этапа его активной деятельности.

В построении сюжета произведения, где герой столь активен в жизни, особенно недопустим произвол в развитии событий. Не усилие авторов, а самодвижение сюжета должно выявлять характер действия, в противном случае сами действия героя объективно не будут вытекать из логики развития событий, станут иллюстративными, а активность персонажа незаметно превратится в навязчивую суетливость.

Некоторым эпизодам — и весьма ответственным, иначе не было бы смысла на этом подробно останавливаться — нехватает этого внутреннего движения в сюжете, а потому авторы вынуждены подталкивать героя, решать за него вопросы.

За непринятие своевременных мер против снежных заносов, которые нарушили жизнь дороги и принесли огромные убытки, Швецов был снят с поста начальника

дороги. На партактиве, где обсуждался этот вопрос, старый машинист Тихомиров бросает Швецову: «Голова закружилась!» Здесь устами одного из персонажей авторы как бы определили причину катастрофы. Но ведь вина Швецова только названа после происшедшего, а не показана в процессе самих событий (более того, читатель причину происшедшего скорее видит в нерадивости и беспечности заместителя Швецова — Гончарова), поэтому неизвестно, что же теперь надо преодолевать Швецову, чтобы исправиться. И последующая победа Швецова, организовавшего в трудных фронтовых условиях на одноколейной дороге пропуск эшелонов для сталинградской операции, также не воспринимается как «вина» его, осмыслившего теперь свое былое поражение. В первом случае не было настоящего поражения, во втором — настоящей победы, ибо авторы действовали за героя, а активность его самого недостаточно выявили в действии, в конфликтах, в противоречиях, и эти противоречия по-настоящему не раскрыли.

В. И. Ленин писал: «Условие познания всех процессов мира в их «самодвижении», в их спонтанейном развитии, в их живой жизни, есть познание их, как единства противоположностей»[1].

Переводя эту мысль в плоскость художественного познания действительности, в частности в плоскость кинодраматургич, можно сказать, что условие познания характеров в их живой жизни — есть познание их как единства противоположностей. Разрешение драматического конфликта, борьба противоположностей дает движение сюжету, обеспечивает самосильность развития действия в сценарии.

Именно там, где авторы не сталкивают противоположности, где конфликты приглушены, характеры проясняются не полностью.

Учась в институте, Швецов не заметил, что пока Катя помогала ему делать курсовой проект, сама она отстала в учебе, лишилась стипендии и была под угрозой исключения из института. «Это эгоизм, иногда расцветающий в мужчинах, которых слишком самоотверженно любят», — так квалифицирует поведение Андрея подруга Кати Ася Зубкова. Возник новый вопрос, но о нем и читатель и сам Швецов узнают только из сообщения Зубковой. Швецов правильно реагирует на критику товарища: «Да, провалился я! Ну, что смотришь? Как на работе проваливаются, так я в отношениях с самым дорогим мне человеком провалился. Оказался недостоин ее. Ничего, я докажу, что все-таки достоин. Не словами, годами жизни докажу!» Но конфликт нашел чисто словесное выражение в сообщении и так же легко разрешился. Поэтому и ситуация мало трогает читателя.

Не случайно именно в тех эпизодах, которые не пронизаны сквозным действием сценария, персонажи должны прибегать к самохарактеристике, которая менее говорит читателю, чем непосредственное прямое действие, мотивированный характером поступок.

«Драма должна быть строго и насквозь действенна, — указывал М. Горький, — только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций, настоятельно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово»[1].

Требование Горького к драме, чтобы она была «насквозь действенна», является требованием не только формального, но и идейного порядка: лишь драматургически завершенная пьеса, с четко разработанным конфликтом и естественно развивающимся сюжетом, может быть «возбудителем актуальных эмоций».

С позиций требований Горького к драме и должны мы подходить к оценке сценария в целом и каждого эпизода в отдельности, в особенности к сценарию о нашем современнике, призванном возбудить в зрителе «актуальные эмоции». И дело вовсе не в том, что не каждый эпизод в «Жизни Андрея Швецова» имеет подробное развитие. Режиссер Леонид Луков, участвовавший в создании сценария и приступивший теперь к его постановке, — мастер подробности. В то же время, как показала его последняя работа «Донецкие шахтеры», он наряду с детальной обрисовкой образа применяет и крупную кисть (вспомним, как была нарисована биография шахтера Степана Недоли). И новая постановка о многих годах жизни героя потребует от режиссера предельно лаконичных решений. Тем более должны быть мотивированными и органичными каждый эпизод,

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1938, стр. 325.

[1] М. Горький, О литературе, 1937, стр. 159—160.

каждый поступок персонажей в сценарии. Думается, что теперь, когда сценарий закончен и находится в производстве, сценаристы продолжат содружество с режиссером и в процессе постановки уточнят вместе с ним ряд положений, поступков, найдут им необходимые мотивы, может быть, в отдельных сюжетных положениях сконцентрируют материал, добиваясь глубины, объемности в его восприятии. Герой от такого совершенствования формы сценария еще более поднимется, станет драматичней, ярче и, обогащенный игрой актера, завоюет симпатии советского зрителя.

* * *

Борьба за идейность советского киноискусства неразрывно связана с совершенствованием его художественной формы. И к искусству применимы слова, сказанные В. И. Лениным: «Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания»[1].

Красота идеи — предпосылка красивой формы, но вне формы идея не может получить своего образного осуществления в искусстве.

Станиславский утверждал: «Режиссер не может ставить спектакль, не найдя идею произведения». Но мало знать идею, говорил он, главное — обеспечить «жизнь идеи в спектакле».

Идеи нашего времени прекрасны и благородны. Сколько нужно подлинного мастерства, чтобы обеспечить им жизнь в произведении искусства. Как рассказать, например, о великих стройках коммунизма, являющихся воплощением идей Ленина — Сталина. Опубликованные уже литературные произведения на эту тему — только первый подступ к решению ее. Впереди успех ожидает тех авторов, которые передадут масштабность величественных событий не через описание техники и самих сооружений — хотя, разумеется, и это должно быть ясно и в полном объеме изображено, — а через показ людей, поднявшихся на этих стройках на новую ступень коммунистического сознания, через показ их жизни, конкретных поступков, быта, дел. Ибо, не зная дел, нельзя понять и людей, их творящих.

Знание конкретного материала, глубокая убежденность в правоте своего героя и его времени, творческий полет мысли — все это должно слиться в сюжете, на основе которого действие будет развиваться непринужденно, естественно, захватывая мысль и чувства зрителя. Именно с такой меркой мы и должны подойти к оценке сценариев о стройках коммунизма, над которыми работают сейчас кинодраматурги и режиссеры А. Довженко и Л. Арнштам.

Новые задачи, встающие перед мастерами советского кино, требуют настойчивого совершенствования формы, в том числе искусства сюжетосложения. Поэтому слова «Правды»: «Учиться мастерству, учиться настойчиво, упорно, непрестанно — вот что является сейчас главным, жизненно важным для каждого нашего драматурга» сегодня звучат боевым призывом и для всех творческих работников кинематографии.

---

[1] В. И. Ленин, Соч. т. VI, 3-е изд., стр. 309.

А. ГОЛОВНЯ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ИСКУССТВО КИНОЖИВОПИСИ

Кинофильм, как художественное произведение, образы которого раскрываются в единстве (синтезе) изображения и звука (слова, музыки), получает свое материальное завершение в изобразительной форме. Поэтому глубоко прав М. Чиаурели, утверждая, что «весь образный строй фильма, последовательность развития сюжета, действие, протекающее в определенной вещественной среде, должны мыслиться постановщиком, возникать в его творческом сознании как серия последовательных живописных решений»[1].

Построение кадров фильма осуществляется режиссером и оператором; при этом можно сказать, что режиссер занимается процессом постановки сцены, а оператор — процессом изображения. Режиссер ставит сцену, оператор компонует ее как картину. Правда, строгого разграничения между постановкой сцены и ее изобразительной компоновкой в кадре нет и быть не может, так как режиссер никогда не ставит сцену без учета формы ее живописного решения, оператор же никогда не компонует кадр на пленке без учета намеченных режиссером мизансцен.

«От оператора,— говорит М. Чиаурели,— и в черно-белом кино во многом зависела изобразительная сторона произведения, в цветном же кино он должен являться, в сущности, соавтором режиссера по изобразительной части».

Изображение сцен фильма на пленке является результатом художественно-творческого труда оператора. Снять фильм, изобразить его содержание на пленке в виде динамических живописных композиций — портретов, интерьеров, батальных и массовых сцен в павильоне и на натуре — в этом состоит задача оператора как художника, владеющего средствами новой изобразительной формы — динамической киноживописи.

Совершенно очевидно, что произведение изобразительного искусства, какими бы производственно-техническими средствами оно ни выполнялось (посредством ли кистей и красок в живописи, посредством ли света в кино), всегда подразумевает, что художник выражает этими средствами свой творческий замысел, свое творческое отношение к материалу, свою идейно-художественную трактовку темы и содержания произведения.

Действительно, мы знаем не мало примеров проявления ярких творческих индивидуальностей операторов — подлинных художников киноживописи.

Урусевский, обладающий исключительным чувством цвета, раскрыл перед нами в ряде изобразительных композиций, эпизодов и сцен фильма «Кавалер Золотой Звезды» неповторимый колорит кубанского пейзажа, нашел удивительно мягкие, «пастельные» тона в решении эпизода «Обед в колхозном саду», где переливающиеся струи света, непрерывно изменяющиеся пятна ярких солнечных бликов на фигурах, скатерти, листве деревьев, на фоне наполненного воздухом пространства сада дают нам прекрасную живую картину колхозного быта.

В хате Ирины Любашевой во время грозы Урусевский выразил на экране развитие действия великолепной свето-цветовой ди-

[1] Вопросы мастерства в советском киноискусстве, Госкиноиздат, 1952, стр. 66.

намикой и рисовал фигуры и лица артистов смелой динамической светотенью.

Кириллов в фильме «Донецкие шахтеры» показал нам интереснейшую по динамическому цветовому решению сцену «Свадьба в старом Донбассе», где в серый основной тон сцены органически входят и желтоватые блики света шахтерских ламп, и голубоватый тон неба за окнами, а фигуры людей, снятые движущейся камерой, освещены пластично и выразительно. Вся эта киноживописная динамическая композиция воспроизводит типичную бытовую обстановку и показывает сильных, красивых русских людей.

В кадрах советского Донбасса М. Кириллов нашел ясные, четкие краски, точные законченные композиции.

В фильмах «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919 год» раскрылось монументальное искусство Л. Косматова. Сцена прохода товарища Сталина по площадям и набережным Петрограда является подлинным шедевром киноживописи.

Не требует доказательства тот очевидный факт, что изобразительная композиция фильма не может быть решена без участия режиссера. И оператор и режиссер выражают на экране образы, созданные кинодраматургом. Но если замысел постановки сцен кинофильма принадлежит режиссеру, то оператору принадлежит замысел и решение живописной формы, для чего он должен ощутить драматургическую образность фильма и понять постановочный замысел режиссера.

Путать понятия постановочный и изобразительный замысел не следует, так как постановочный замысел режиссера выражается в синтезе всех выразительных средств кинофильма, изобразительный же замысел относится к решению живописной формы, к световому и цветовому решению конкретных эпизодов, сцен и кадров.

Оператор должен понимать постановочный замысел режиссера. Но и режиссер должен чувствовать и понимать изобразительный замысел оператора, чувствовать и понимать его индивидуальную живописную манеру. Прекрасным примером этому является работа режиссера Ю. Райзмана с оператором С. Урусевским. Очевидно, что в постановочный замысел Ю. Райзмана входило решение фильма в определенной изобразительной манере и именно в той живописной манере, той трактовке материала, которая характерна для творчества оператора Сергея Урусевского и которая подняла идейно-художественное качество фильма «Кавалер Золотой Звезды».

Здесь уместно вспомнить, что содружества режиссеров и операторов в едином творческом коллективе возникали в практике советского киноискусства еще в период немого и черно-белого кино и были отнюдь не случайным соединением людей, а выражением единства идейно-художественных взглядов, единого понимания и ощущения кинематографической изобразительной формы.

Для оператора, как и для всякого художника изобразительного искусства, так же органична характерная и собственная манера живописи и склонность к определенному жанру.

В живописном смысле в кинофильме любого жанра могут быть и пейзажные, и батальные, и портретные композиции, и лирические, и драматические, и комедийные сцены (картины).

Метод социалистического реализма, требуя от художников правдивого, исторически конкретного и целеустремленного изображения жизни, подразумевает широту художественно-творческих приемов, разнообразие творческих индивидуальностей художников.

В кино это в равной мере относится и к режиссеру, и к художнику, и к оператору. Но синтетическая природа киноискусства, коллективный характер кинотворчества подразумевает, что для создания фильма, единого по стилю, по всем художественным компонентам, необходима единая идейно-художественная трактовка темы всем творческим коллективом. Создание такого коллектива, участники которого действительно способны добиться идейно-художественного единства произведения, раскрывая вместе с тем в полной мере свои индивидуальные способности, является важным условием, обеспечивающим высокое качество фильма.

О СПЕЦИФИКЕ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

Искусство оператора художественной кинематографии является киноживописным искусством. Специфическая особенность заключается в возможности с помощью света воспроизводить на пленке, а затем на экране в цвете и светотени (в красках пленки) цвет и объемно-пластическую форму предметов, глубину пространства, эф-

фекты освещения в движении, в развитии явлений. Оператор «переводит» на плоскость пленки, выражает в киноизобразительной форме сценический материал фильма, действующего во времени и пространстве актера.

Возможность изображения на пленке и экране предметов в движении, а явлений в развитии является сущностью специфики киноживописного искусства.

Но операторское киноживописное искусство не является самостоятельным видом искусства, подобно, например, живописи. Киноживописная форма используется только для создания синтетических произведений искусства — кинофильмов. Художественный образ в фильме материализуется в виде изображения на пленке, но свое смысловое значение он приобретает только в единстве со звуком—словом, шумом, музыкой. Изображение в единстве со звуком является специфической формой выражения кинообраза.

Отсюда вполне закономерно и понятно определение роли оператора в фильме, как «соавтора» режиссера по изобразительной части.

Задача оператора заключается в том, чтобы перевести на плоскость пленки, выразить в киноживописной форме конкретное сценическое действие, конкретный сюжетный материал кинофильма.

Для решения этой задачи оператору необходимо не только в совершенстве владеть живописно-техническими средствами своего искусства, но и идейно и художественно ощущать образный строй фильма. Искусство оператора, таким образом, должно оценивать не только по фотографическим, техническим качествам изображения, но и по тому, насколько оператор сумел выразить образ в художественно-живописной выразительной форме.

СЦЕНИЧЕСКИЙ И ЖИВОПИСНЫЙ ФОН В КИНОКАДРЕ

Понятие сценического фона или сценической обстановки и в театре и в кино можно толковать достаточно широко.

К. С. Станиславский писал: «Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист»; ему нужен простой, но художественно насыщенный фон, «который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе».

В кинокадре и сам актер и все предметы окружения и фона выступают в изобразительной форме. Эта форма имеет свои новые закономерности и особенности. На театральной сцене поставленная декорация является постоянным фоном, одинаково видным во все моменты действия актера. Конечно, когда театральные зрители сосредоточивают больше внимания на актере, в их поле зрения находится только часть декорации. Чтобы локализовать внимание зрителя на актере и определенном участке фона, иногда применяют даже особые эффекты освещения. Но все же зрители каждый раз могут наблюдать все пространство сцены и актера в этом пространстве.

В кинофильме показ сценического фона обусловлен построением мизансцен отдельных кадров и монтажным решением сцены. Как актера, так и сценический фон, с ним связанный (предметы обстановки, декорацию или натуру), кинозритель видит, как элемент живописной композиции, сделанной в различных раккурсах, с различных точек, в различном приближении (на различных планах).

В кинокадре, таким бразом, сценический фон становится живописным фоном.

Вместе с тем в кинофильме возможности показа среды значительно шире, чем в театре. Это объясняется не только тем, что кинематографические декорации более реальны, нежели театральные, и действие может быть даже развернуто на натуре, но и тем, что при композиции кинофильма сценический фон, как окружение и обстановка действия, может быть введен монтажно как в виде пейзажей или отдельно снятых предметов, так и в виде массовых сцен.

Сценический фон в кадре, превращаясь в живописный, выглядит совершенно поразному в зависимости от плана изображения актера. При крупном и при общем плане совершенно неодинакова видимость пространства, а следовательно — предметного окружения и фона. Операторы говорят в этом случае о различной перспективе на крупных и общих планах.

По-разному выглядят также в кадре фон и предметная обстановка в зависимости от характера освещения. Освещение может как скрыть, так и выявить пространство, фон и предметную обстановку.

Перевод сценического фона в живописный и натуральной сценической обстановки в изображенную обстановку имеет принципиальное значение для понимания не

только назначения декорации и изобразительной формы, в которой решен фон, но и роли оператора как художника, конкретизирующего этот живописный фон. Декорация, являясь элементом изобразительной композиции каждого кадра, решается живописно оператором в зависимости от плана и раккурса. Даже на общем плане, где часто видна вся построенная декорация, на экране она, будучи переведенной в изобразительную форму, приобретает новые живописные качества в зависимости от характера освещения, светотональной и цветовой трактовки, данной оператором.

Таким образом, мы видим, что именно оператор является тем художником, который окончательно и конкретно создает в кадре сценический фон для актера в новой живописной форме.

Это обстоятельство показывает, что оператор также несет творческую ответственность за то, чтобы актер остался «единственным царем и владыкой» экрана и чтобы в кадрах фильма был создан в живописной форме сценический фон, «который не мешал бы, а помогал» сложной художественной работе артиста.

Указанная закономерность перевода натурального сценического фона в живописный фон, а декорации — в живописную форму отнюдь не снимает огромной роли художника-декоратора в решении изобразительной формы фильма. Хотя декорация и выявляется для оператора «моделью» и он, освещая декорацию и актерскую сцену, создает кадр, как картину, все же художественные качества самой декорации во многом определяют возможности ее живописного воспроизведения в кадре.

Мы знаем многочисленные примеры, когда простые и скромные по архитектурной форме и цвету декорации приобретали в живописной форме, данной оператором, бóльшую выразительность, чем архитектурно более богатые интерьеры. В фильме «Кавалер Золотой Звезды», например декорация «Хата Любашевых», освещенная, скомпонованная и снятая оператором Урусевским, явилась прекрасно выполненным живописно-сценическим фоном, который очень помог актерам в решении драматургической задачи. И, наоборот, в фильме «Тарас Шевченко» богатейшие декорации «Имение Барабаша» слабо живописно решены оператором: на экране не выявлено богатство их архитектурных и декоративных форм. Следовательно, декорация сама по себе еще ничего не решает в изобразительной форме кадра и его выразительности без ее живописного выявления оператором.

СОЗДАНИЕ КИНОКАДРА

Искусство кинооператора отличается тем, что он, владея кинематографическими изобразительными средствами (постановочными и живописными), может выражать идею и содержание кадров кинокартины в исключительной по своей наглядности, убедительности и выразительности живописной форме.

В фильме «Незабываемый 1919 год» постановщик М. Чиаурели и оператор Л. Косматов создают исключительную по своей идейной значимости и живописной выразительности изобразительную композицию — проход товарища Сталина по площадям и набережным Петрограда.

Режиссер наметил мизансцену, и оператор должен использовать сложную и разнообразную технику своего мастерства для того, чтобы «написать» картину-кадр в задуманной живописной форме.

Техника «письма» картины-кадра весьма специфична и своеобразна. Оператор должен уметь подобрать фотографический материал, оптику и аппаратуру, выбрать свет и погоду, осветить и создать искусственными средствами воздушную перспективу, решить колорит, сочетая освещение, окраску предметов кадра и воздух, определить раккурс и перспективу, выявить живописный облик фигуры актера, выразительность его действий.

Каждый элемент этого сложного процесса имеет решающее значение для создания законченной живописной формы кадра, выражающей художественный замысел оператора. Живописными средствами оператору служат теплый свет утреннего солнца, своими низкими лучами рисующий фигуру на лиловато-серых тонах фона; и свет прожекторов, обрисовывающий пластическую форму фигуры в движении; и концентрация дымки на фоне, которая и создает его тональность и глубину; и раккурс, который позволяет видеть фигуру, четко выделяющуюся на фоне.

И каждая деталь решаемой оператором данной живописной задачи требует подготовки.

В кадре все находится в движении, в разных состояниях: актер в одном случае играет лучше, выразительней, в другом —

слабей; непрерывно изменяется свет солнца, состояние неба, плотность искусственной дымки.

Чтобы уловить то удивительное мгновение на натурной съемке, когда весь разнообразный материал, образующий лучшую живописную форму кадра, наконец пришел в единство, надо обладать высоким искусством и большим опытом.

Иногда приходится слышать, будто выбор мгновения съемки, как и выбор пейзажа, состояния природы, освещения,—это уже не искусство: ведь оператор выбирает из того, что существует в действительности, он только фотографирует, «снимает» то, что есть, и ничего не «создает». А вот творчество художника — это подлинное искусство: он воссоздает на полотне действительность, он компонует, обобщает разнообразнейший материал, который хотя и существует в действительности, но разрозненно, а не в таком единстве, в каком возникает в представлении художника.

Тот, кто рассуждает подобным образом, забывает, что у каждого искусства свои средства и свои возможности.

В июле 1951 года в Ленинграде не происходило сцен, подобных той, которая снята в картине «Незабываемый 1919 год». Эта сцена вызвана к жизни творчеством драматурга, режиссера и получила живописное выражение на пленке и экране благодаря искусству кинооператора.

Действительно, все предметы окружения и фона этих кадров реально существуют. Действительно, солнце по утрам освещает своими золотистыми теплыми лучами и площадь и памятники. Но все это стало картиной-кинокадром только в то мгновение, когда и материал натуры и фигура артиста в роли были постановочно организованы режиссером и выявлены в киноизобразительной форме кинооператором на пленке и экране.

Так создается кинокадр.

ТЕХНИКА КИНОЖИВОПИСИ

Специфика киноживописной техники заключается в том, что рисунок (изображение) создается не краской, нанесенной на какой-либо материал, а светом — белым и цветным. Картина (изображение) объекта на экране — это только отраженный свет. Картина (изображение) на пленке — это только светофильтр.

Задача киноживописца-оператора состоит в том, чтобы зритель ощущал в этой картине фактуру и окраску материалов, объемную форму предметов и глубину пространства. Кино (изображение) должно производить впечатление большей естественности и материальности, чем любые другие картины, рисунки, гравюры, ибо в нем изображены явления природы в их движении и развитии и двигающийся, действующий, говорящий, чувствующий, мыслящий человек.

Ощущение локальности цвета в кадре, сухости и однообразия красок, которое служит основанием для обвинения киноживописи в неправдоподобности, механичности, техничности возникает, когда объект наблюдается (изображается) при сплошном, равномерном белом освещении.

В естественных условиях, на натуре и в интерьере, мы никогда не наблюдаем предметы при сплошном, равномерном спектрально-белом освещении. В солнечный ясный день поверхности освещены белым светом, но все тени — голубым. Именно это сочетание теплого, солнечно-белого света с холодно-голубым светом неба и создает естественную картину цветного мира, определяет наше ощущение колорита наблюдаемого пейзажа и лица человека.

Свет в комнате, где читаются эти строки, создает сложные и прекрасные цветовые сочетания. Если окна выходят на юг, то в них вливается тепло-золотистый поток солнечных лучей и, отразившись от желтого пола, окрашивает еще более теплым светом стены и потолок. Десятки разноцветных предметов, расположенных в комнате, отбрасывают цветные рефлексы. Простые и цветные тени мягко оттушевывают форму предметов и разбивают однообразие плоскости стен. Если же комнату освещает северное небо, то все становится холодней, синей...

Чтобы правдиво, естественно изобразить предмет, необходимо его освещать так, как он освещается в природе, а технический белый свет ведет к неестественности, к потере живописной формы.

Учась «ощущать» свет в его цветовом качестве, операторы стали широко применять цветной свет. Но он служит не для того, чтобы показать зрителю грубо положенные цветные пятна, а для того, чтобы создать гармоничную и естественную кар-

тину предмета, служит для работы дополнительными цветами, для моделировки формы и создания колорита кадра.

Сухость цвета на экране появляется и тогда, когда объект снимается (изображается) без смягчающего действия воздушной среды.

Оптическое действие воздушной среды, в которую погружены все наблюдаемые нами предметы, тем заметней, чем ее масса больше, чем она оптически мутней. Явление воздушной перспективы всегда связывалось с ощущением дали. Нужно учесть, что в жизни мы наблюдаем краски в глубине пространства, на экране же они сосредоточены на плоскости, и их следует отодвинуть обратно в глубину. Введение оптически мутной среды в декорацию оказало необычайно живительное действие на цвет и колорит в кинокартине. Хотя «задымление» в павильоне и вызывает протесты инженеров (например, на Мосфильме), создание воздушной среды является такой же неотъемлемой частью работы над цветом, как поиски правильного освещения. Необходимость этого прекрасно доказал Урусевский, который использовал в «Кавалере Золотой Звезды» опыт советских операторов, накопленный еще в работе над черно-белыми фильмами.

ИНТЕРЬЕР

Декорация в кино должна характеризовать среду и обстановку действия, влияя на впечатление от образа, создаваемого актером, и являться удобной сценической площадкой для развертывания действия и построения мизансцен. В живописном отношении элементы декорации, создающие фон кадра, должны решаться таким образом, чтобы выявлялась фигура актера, его игра, его жест и мимика.

Таким образом, оператор, оценивая декорацию в целом, определяет возможность композиции в ней отдельных кадров, снимаемых тем или иным приемом, например движущейся камерой, в том или ином плане, масштабе, раккурсе.

Как каждый отдельный кадр, так и сцена или эпизод в целом строятся таким образом, чтобы минимум средств давал возможно более выразительный результат. Это относится и к количеству предметов обстановки и к краскам фона. Следует всегда помнить, что кадр смотрится несколько секунд, и за эти секунды надо выявить образ человека, а не фон во всех его натуралистических или живописных подробностях.

Соблюсти меру «постановочности», меру живописности фона является задачей и художника и оператора. В фильме «Незабываемый 1919 год» есть ряд композиций, где эта мера недостаточно соблюдена и фон мешает актерской выразительности, разбивает внимание. Так, в эпизоде «Квартира Неклюдова» несколько ярки и неправдивы блики цветного света. При появлении генерала Неклюдова в передней мы видим голубой свет, падающий из окон и имитирующий лунные лучи. Интенсивно голубые блики не оправданы ни по характеру эффекта, ни по цветной композиции кадра. Трудно увидеть в реальной жизни столь интенсивный синий свет луны или фонаря. Лунный свет, как известно, белый, даже желтоватый (точней говоря, желтоватым является цвет самой луны), во всяком случае в бликах он никогда не кажется голубым. Ощущение синевы лунной ночи возникает исключительно за счет тона ночного неба и то в контрасте с тоном луны. Это было хорошо известно, например, Куинджи.

Интенсивно голубые блики в указанном эпизоде резки и несколько мешают. В последующих кадрах эпизода мешают и раздражают неизвестно почему возникшие красные блики и на фигурах и на фоне.

Вообще цветной свет — очень сильное средство, требующее точного применения. Нужно сказать, что цветной свет кинопрожекторов не является натуральным, привычным для нас цветом. Светофильтры, применяемые для получения цветного света, имеют узкие зоны и дают световой пучок, несходный с обычными источниками света (электролампы, свечи, фонари) и отличающийся по цветовому тону от окраски какой-либо натуральной поверхности. Этот цвет прожекторов слишком условен и не естествен.

Цветной свет применим, по нашему мнению, как средство доработки цветового тона поверхностей декораций. Прямые же блики цветного света слишком резки, локальны и выдают свое искусственное происхождение. Цветной свет применим для создания колорита, но только в том случае, если используется для «окрашивания» и им действуют как дополнительным цветом. Тогда он может служить живописным целям. В чистом же виде

(свет после фильтра) цветной свет может применяться только как строго и точно оправданный эффект, например, цветных прожекторов в цирковых сценах.

МОНТАЖ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ФОРМА

В цветном кино стало особенно ясно значение монтажа в решении изобразительной формы. Эпизод или сцену нельзя рассматривать исключительно как сюжетное соединение кадров, в котором соблюдено единство темы, действия, времени и пространства. Это всегда, кроме того, живописная композиция.

Режиссер, садясь за монтажный стол, должен ощущать себя не только драматургом, постановщиком, музыкантом, но и живописцем. Оператор несет ответственность за живописную форму фильма, но не завершает композицию — она завершается на монтажном столе.

Оператор, ознакомившись по режиссерскому сценарию с содержанием сцены, может создать изобразительную форму каждого отдельного кадра, ощущая ее развитие в монтаже. Но часто бывает, что в процессе монтажа по соображениям драматургической композиции или по каким-либо иным причинам монтаж ведется не так, как он был задуман, а в другом количестве кадров, в другом их чередовании, в другой ритмике и т. д. В таких случаях живописный замысел оператора может быть полностью разрушен. Чтобы этого не было, монтаж должен делать человек живописно одаренный, а не просто подклеивающий пленку по сюжету. Режиссер должен чувствовать монтажную живописную форму во время монтажа, как чувствует ее оператор еще на съемке.

Мне кажется, что приемы монтажа «по цвету» или «по свету» наивны и являются архаикой. В фильме «Незабываемый 1919 год» единую живописную композицию представляют собой сцены выступления товарища Сталина на корабле в Кронштадте, на Путиловском заводе, в Смольном. Вместе с развитием драматургической темы также органично развивается и живописная тема красного цвета в сочетании с серо-коричневатыми тонами. В каждой сцене, в каждой монтажной композиции эпизодов есть свой драматургический и монтажный ритм, темп движения, есть развитие цвета.

Другим примером замечательного решения изобразительной формы является сцена в штабе в Ораниенбауме, когда в ответ на призыв товарища Сталина один за другим подымаются большевики, солдаты, матросы, рабочие и дают клятву отстоять Петроград. Здесь найдено смелое чередование кадров, переходы от крупного к среднему плану, от портрета к пространству. По изобразительной форме, раккурсу, цвету, темпу и форме движения внутри кадра в монтажной ритмической последовательности — это отличное решение монтажной кинокомпозиции. В построении отдельных кадров сочетается единство с противопоставлением. После бронзового лица моряка возникает мягкий портрет путиловца. Портреты русских людей — питерских рабочих, солдат и моряков — изобразительно противопоставлены портретам буткевичей и других.

Чиаурели чувствует изобразительную форму и полностью ее использует для решения постановочных задач. Прекрасным примером является танец в квартире мадам Буткевич. Лица то красные, то зеленоватые, то вытянутые, то плоские, возникающие снизу и исчезающие внизу, в глубине, искривленные в раккурсе. Конечно, основное здесь актеры, но их игра приобретает исключительную выразительность именно благодаря определенной форме показа. Это и есть талантливо найденная изобразительная композиция эпизода. Несмотря на разный цвет и колорит, в этих кадрах достигнуто изобразительное единство, ибо здесь не формальное противопоставление красок, а органическое выявление конкретного материала, служащее для решения темы и образов, для изложения и развития драматургической ситуации сцены.

В этом случае сцену «ведет» режиссер, организуя и компонуя ее в монтаже, выделяя актерское действие крупными планами.

Обычно в многофигурной сцене (композиции) выразительность лица актера почти не ощущается зрителем. Хотя некоторые режиссеры и склонны считать крупный план своего рода пережитком, но именно это приобретение немого кино дает актеру огромные возможности в полную силу раскрывать внутренний мир своего героя.

Вспомним сцену из фильма «Тарас Шевченко», когда Бондарчук произносит свой

замечательный монолог среди пьяных офицеров. Конечно, слова, их логическая убедительность и эмоциональная сила определяют все содержание сцены, обрисовывают характер Шевченко. Однако кульминацией сцены является крупный план Тараса, когда мы видим его выразительные глаза и мимику, отображающие благородство его души, его гнев, его несгибаемую волю и величие его правды, перед которой отступили те, кто собирался надсмеяться над солдатом-арестантом.

Вспомним также одну из ответственнейших сцен фильма «Кавалер Золотой Звезды» — встречу секретаря райкома партии Кондратьева с молодым председателем райисполкома Тутариновым. Эта сцена, долженствующая раскрыть внутренний мир Сергея Тутаринова в один из решающих моментов его жизни, композиционно решена в одном кадре, в одном плане. Она не приобретает полного выразительного звучания, не создает необходимого впечатления, как нам кажется, именно потому, что мимическая выразительность актера потеряна из-за отсутствия крупных планов, из-за не совсем удачного операторского решения. Следует заметить, что освещение крупного плана оператором во многом определяет выразительную силу актера на экране. Мимика на экране может быть выразительна в одном раккурсе, в одном освещении и потеряна в других.

Данные примеры показывают, что то или иное изобразительное решение сцены определяется не формально-техническими моментами, а исключительно необходимостью выявить, запечатлеть актерскую выразительность.

ВЫВОДЫ

Мы рассмотрели только некоторые вопросы творческой работы оператора над живописной формой кинофильма. Но кадры фильма и смотрятся и слушаются. Задача творческого коллектива, создающего фильм, заключается в художественном синтезе всех выразительных средств. Органичная слитность живописной формы со всеми иными выразительными средствами и рождает совершенно новую художественную форму, которую можно назвать кинематографической художественной формой.

Примером органического единства кинематографической художественной формы, в которой живописная, музыкальная, актерская и монтажно ритмическая выразительность достигает исключительной силы, является фильм Г. Александрова «Композитор Глинка». Все кинематографические выразительные средства, с удивительным искусством и художественным вкусом слитые режиссером воедино в каждом эпизоде, приобрели здесь необычную мощность звучания: музыка усиливает впечатление от живописной формы, живописная форма усиливает воздействие музыки и актерской игры на зрителя.

Работа Э. Тиссе и А. Уткина в этой картине наглядно показала, что творчество оператора и художника не раздельно и что только единое понимание ими идейно-творческой задачи приводит и к единству живописного решения каждого кадра и фильма в целом, и к единству изобразительного стиля всего кинопроизведения.

«Композитор Глинка» — это большое и прекрасное произведение киноискусства. Степень образной выразительности, достигнутая здесь усилиями режиссера, оператора, художника, не только говорит об огромных художественных возможностях киноискусства, но и помогает понять творческие задачи каждого из создателей фильма и значение мастерства режиссера, который чувствует кинематографический образ и умеет организовать все художественно-выразительные средства для его создания.

Совершенно очевидно, что и оператор и художник в процессе творчества должны прежде всего ощущать кинематографическую живописную форму только в единстве с драматургическим образом и его режиссерским выражением.

А. БУРОВ

Кандидат философских наук

ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Своим гениальным определением метода советского искусства как метода социалистического реализма И. В. Сталин положил конец вредному рапповскому отождествлению художественного метода с диалектическим материализмом. Рапповцы, как вульгаризаторы марксизма, не понимали или не хотели понять, что марксистский философский метод универсален в том смысле, что он является общей методологической основой для всех отраслей человеческого знания, но каждая из них должна иметь свой собственный, частный метод, который определяется спецификой самого предмета исследования. Как нельзя распространить законы механики на жизнь организмов, законы биологии на жизнь общества, так точно нельзя методы научного исследования, применяющиеся в механике, использовать в изучении организмов, а методы биологии — для исследования жизни общества.

Однако при всем различии частных методов любая отрасль человеческого знания должна базироваться на марксистско-ленинском понимании мира и наиболее общих законов развития природы, человеческого общества и мышления. Это значит, что частные методы должны быть разработаны в соответствии с общим мировоззрением марксизма-ленинизма — диалектическим и историческим материализмом.

Псевдонаучные методы вейсманизма-морганизма находились в вопиющем противоречии с марксистско-ленинским мировоззрением и, наоборот, в полном соответствии с философским идеализмом и метафизикой. Отход от марксизма в марровском так называемом «новом учении» о языке нашел свое выражение и в антиисторическом подходе к языковым явлениям, в метафизическом «гадании на кофейной гуще» вокруг пресловутых «четырех элементов» языка и т. д.

Следовательно, любой частный метод познания, чтобы быть научным, должен, во-первых, строиться с учетом специфики данного предмета исследования, во-вторых, базироваться на общих методологических принципах научного мировоззрения. Но отсюда также следует, что никакое мировоззрение, сколь бы научным оно ни было, не может подменить собой никакого частного метода. В свете сталинских указаний об изучении специфики предмета как основной задаче любой науки, это положение становится особенно ясным.

Художественный метод не есть общефилософский метод, он также является частным методом и имеет свою специфику, проистекающую из специфики его предмета.

Что же такое художественный метод и в чем его отличие от всех других способов отражения, познания действительности?

В истории и теории искусства, в эстетике и художественной критике термин «художественный метод» давно уже стал общеупотребительным, но, на наш взгляд, нельзя сказать, что содержание этого понятия является уже вполне ясным, вполне раскрытым.

Сейчас все реже и реже термин «стиль» употребляется в значении «метод» (что было обычным в 20—30 годы). Стало ясным, что термины эти не равнозначны и не взаимозаменяемы, что понятие «метод»

шире понятия «стиль». Но все же случаи некоторого смешения этих понятий в критике еще встречаются.

Чем же отличается в художественном творчества стиль от метода?

Профессор Тимофеев в учебнике «Теория литературы» (1945, стр. 248) называет стилем индивидуальные особенности творчества автора, художественную манеру, по которой мы умеем отличить его от других представителей того же метода и даже того же направления.

Мы действительно можем говорить и говорим о стиле Чехова, Толстого, Левитана, Шишкина, Чайковского и любого другого художника.

Но не менее распространенным и закрепившимся является употребление этого термина и в более широком смысле. Мы говорим, например, о стиле передвижников, ренессанса, барокко, классицизма, импрессионизма и т. д., подразумевая под этим то, что мы называем также направлением в искусстве.

По особенностям формы можно точно определить, к какому направлению, течению, школе следует отнести данное произведение. Так, в драматургии классицизма бросается в глаза такая устойчивая особенность художественной формы, как известные «три единства»; в импрессионизме (в живописи) — расплывчатость предметов, пренебрежение контурностью и локальным цветом в колорите, преобладание цветовых оттенков, нюансов, переходов и т. д. Искушенный искусствовед может отличить импрессионистические формы от натуралистических, кубо-футуристических и т. д., несмотря на то что они суть течения в пределах одного метода.

Такое понимание стиля принципиально не противоречит первому, поскольку в обоих случаях в основу этого понятия кладутся формальные признаки, устойчивая специфичность приемов в организации художественной формы. Следовательно, употребление термина «стиль» и в том и другом смысле можно считать правомерным. При этом следует иметь в виду, что специфические особенности формы в конечном счете определяются методом, то есть возможны на базе именно данного, а не иного метода. Так, стилистические (формальные) особенности, которыми характеризуется тот же импрессионизм, не могли возникнуть на основе реалистического художественного метода.

Поэтому можно было бы сказать, что детерминированная методом общность, единство устойчивых формальных признаков искусства называется художественным стилем.

При анализе того или иного течения в искусстве следует за его формальными признаками (стилевыми особенностями) видеть существенные, методологические принципы. Например, конкретный анализ таких формальных (стилевых) признаков натурализма, как выписанность деталей, «фотографизм» или копирование и т. д., приводит нас к раскрытию таких его существенных творческих установок, как антисоциальность и объективизм, которые с головой выдают антиреалистическую природу художественного метода натурализма.

Формальные признаки являются таковыми лишь в абстракции. Будучи же рассмотренными конкретно, они обнаруживают определенную методологическую сущность.

Поэтому отход от реализма, скажем, в натурализм возможен не только вследствие сознательного пересмотра принципов метода, но и вследствие эпигонского увлечения той же детализацией (пример — картина А. Лактионова «Пушкин»).

В отличие от стиля художественный метод представляет собой совокупность творческих установок, общих принципов подхода к действительности и тем самым определенный способ отражения действительности в искусстве.

Метод есть основополагающая предпосылка творчества, в конечном счете определяющая характер последнего, его содержание и форму. Принципы метода должны быть настолько универсальными, чтобы они могли служить общей и единой основой для всех видов искусства, чтобы они могли включать в себя многообразие различных стилей, жанров национальных форм, индивидуальных творческих манер, неодинаковый уровень художественного мастерства. Так, социалистический реализм, будучи творческим методом всего советского искусства, является, следовательно, общей творческой основой архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии, кино и театра.

Принципы художественного метода следует отличать от приемов организации

изобразительно-выразительных средств в каждом данном виде искусства. Это различие зачастую игнорируется. Так, в своей статье «Работа актера в кино и система Станиславского»[1] кинорежиссер В. Пудовкин явно склонен отождествлять общие принципы реализма с конкретными приемами организации, создания театрально-сценического образа. Система Станиславского охватывает собой приемы воспитания актера и приемы его работы над ролью на основе реалистического художественного метода и сама по себе не может быть с ним отождествлена. Базируясь на общих для всех видов искусства методологических принципах, художник, представитель какого-то отдельного вида искусства, должен, помимо этого, обладать известным мастерством, то есть освоить специфические изобразительно-выразительные средства своего вида искусства и разработать специфические приемы их организации. Различия в приемах организации литературного, кинематографического, музыкального, живописного, сценического образов определяются различиями изобразительно-выразительных средств, которыми располагает каждый данный вид искусства (слово, цвет, звук и т. д.). Теории отдельных видов искусства должны строиться прежде всего с учетом этой специфики средств и приемов.

Конечно, эти конкретные приемы организации образа покоятся на общих методологических принципах и представляют собой их конкретизацию применительно к данному виду искусства. Однако нет никакого сомнения, что принципы социалистического реализма шире всех конкретных приемов. Таким образом, выведенная В. Пудовкиным цепь моментов, в единстве которых реализуется сценический образ (мысль — чувство — жест — речь), не может быть определена как реалистический художественный метод в театре. Между тем он пишет: «Вся суть методологии Станиславского раскрывается в том, что во всех своих упражнениях, во всех частях своей системы он стремился не отрывать друг от друга области чувства, жеста и речи»[2].

Совершенно очевидно, что суть методологии Станиславского не сводится к этому. Работы Станиславского дают широкую концепцию реализма, обосновывая правдивость, идейность, народность, гуманизм в театральном искусстве. Из этой методологии вытекают и приемы создания сценического образа.

Смешивать понятия «прием» и «художественный метод», значит утверждать, будто существует столько художественных методов, сколько есть видов искусства, а следовательно, в конечном счете игнорировать единую методологическую основу советского искусства — социалистический реализм.

Маркс и Энгельс рассматривали реализм не как отдельную школу или временное течение, а как определенную сквозную линию развития искусства. И. В. Сталин своим определением метода социалистического реализма подчеркнул, что реализм есть единственно правильный, самый плодотворный метод искусства и что, будучи качественно новой и высшей ступенью реализма, социалистический реализм продолжает в новых исторических условиях развитие реалистического искусства прошлого, связан с ним узами преемственности.

Все это является подтверждением того, что реализм как метод искусства, исторически изменяясь качественно, представляет собой именно линию, причем генеральную линию развития подлинного искусства.

Реализм развивался и совершенствовался в борьбе со всякого рода противоположными ему течениями, школами, направлениями, которые, будучи различными между собой формально, были сходны в главном — в общих принципах художественного творчества, противоположных принципам реалистического метода. Борьба этих двух линий в искусстве особенно ярко выражается в периоды обострения классовых противоречий, что свидетельствует о классовой, идеологической сущности художественного метода. Реалистический метод обусловливает собой правильный подход художника к действительности, обеспечивает нормальный творческий процесс — процесс познавательный, соответствующий природе искусства, как формы общественного сознания, обеспечивает тем самым (при наличии художественного таланта) правдивое художественное отражение действительности.

Основной признак реалистического искусства Энгельс видел в верности передачи типических характеров в типических

---

[1] Вопросы мастерства в советском киноискусстве, Госкиноиздат, 1952, стр. 79.

[2] Там же, стр. 110.

обстоятельствах при правдивости деталей. И. В. Сталин призывает наших писателей «писать правду». Таким образом, именно правдивость, верность отражения действительности есть основное требование, которое мы предъявляем к художественному произведению, претендующему на то, чтобы называться реалистическим.

Но отражать правду жизни — это задача художника. Художественный метод есть путь к правде, то есть он должен отвечать на вопрос о том, как писать правду. В одной из своих ранних работ Маркс указывает, что путь к истине тоже должен быть истинным.

Художественный метод не только не содержит какой-либо формальной «рецептуры» создания произведений, но он вообще не отвечает на вопрос о том или ином использовании изобразительно-выразительных средств и художественных приемов. Поэтому, например, архитектор, который спрашивает, как и в какой степени следует использовать колонны, кариатиды и т. д., чтобы создать произведение социалистического реализма, проявляет непонимание сущности художественного метода, ибо сама такая постановка вопроса неправильна.

Художественный метод есть категория мировоззренческая. В конечном счете метод художественный можно было бы определить, как сознательное или стихийное следование определенным эстетическим принципам в подходе к творческому процессу.

Каковы же те предпосылки творчества, те принципы, руководствуясь которыми художник (при наличии таланта и искренности) сможет дать правдивое и высокохудожественное отражение жизни?

1

Если взглянуть на историю искусства, содержание которой составляет борьба реализма и антиреализма, то мы увидим, что всех художников можно разделить на два больших лагеря в зависимости от того или иного понимания ими сущности и задач искусства, в зависимости от ответа на основной вопрос эстетики — об отношении искусства к действительности.

Художники-реалисты (с той или иной степенью сознательности) рассматривают свое творчество как средство для достижения целей, поставленных вне искусства. Они видят в искусстве способ воздействия на общественную жизнь, борьбы за определенные общественные идеалы. Искусство, по их представлению,—сила служебная, подчиненная общественным интересам.

Другая категория художников так или иначе считает, что искусство не может быть подчинено общественным интересам, не является служебной силой, средством для достижения определенных общественных целей (все это презрительно третируется, как «утилитаризм»), а, наоборот, оно есть цель в себе, «искусство для искусства». Эти художники ставят искусство выше действительности в том смысле, что оно якобы не вторично по отношению к ней, не является отражением действительности, а есть некая свободная, имманентная деятельность творческого духа. Понятно, что при таком понимании искусства художник не ставит перед собой задачу отражения объективных закономерностей действительности, защищая свое «право» не считаться с логикой жизни.

Таким образом, теория и практика «чистого искусства» свидетельствует о непонимании или фальсификации как сущности искусства, так и его задач. Она ориентирует на отрыв искусства от действительности, разрушает связь между ними и в отношении возникновения художественного произведения (как отражения действительности), и в отношении воздействия искусства на действительность. Вполне понятно, что такие взгляды на искусство и его отношение к действительности уже исключают правильный, реалистический подход к творчеству и приводят к искажению действительности.

При этом следует отличить самый факт всесторонней связи любого художественного произведения с действительностью от принципиального признания или отрицания этой связи. Известно, что всякое художественное произведение, во-первых, представляет собой в конечном счете отражение действительности (пусть это будет «действительность», изуродованная до неузнаваемости, как, например, в картинах современных сюрреалистов в живописи); во-вторых, поскольку произведение стало достоянием общественности, оно оказывает на людей какое-то воздействие, играет определенную общественную роль. Как бы ни открещивались представители «чистого искусства» от социального, политического, морального «утилитаризма», им никогда не удастся скрыть этих фактов. Они подтверждены

всей историей искусства, которая указывает, что к «чистому искусству» художник прибегает или тогда, когда он сознательно стремится фальсифицировать действительность, или же тогда, когда он обнаруживает полную растерянность перед лицом жизни, уверен в бесполезности попыток разобраться в ее «хаосе» и бежит в «башню из слоновой кости», в мир собственного «я» и т. д. Но и в том и в другом случае такие художники выполняют «социальный заказ» реакционных классов, которые заинтересованы в том, чтобы искусство уводило общество, народ от жизни, от вопросов, которые она выдвигает.

Следовательно, объективно любое художественное произведение всесторонне связано с действительностью и обладает определенной силой общественного воздействия. Но когда мы говорим о понимании сущности искусства и его задач как о черте метода, мы имеем в виду не это объективное значение художественного произведения, а самый подход автора к его созданию, определенный творческий принцип. В этом смысле та или другая установка автора является или одним из условий или препятствием для правдивого отображения жизни. Понимание искусства как отражения жизни ориентирует художника на ее изучение, заставляет пристально и внимательно вглядываться в нее, стремиться к адэкватности изображения.

Было бы, однако, совершенно недостаточно свести сущность реалистического метода (в этом плане) к тому, что он обращается к действительности и строит образы из ее материала. Если бы мы этим ограничились, то нам никогда не удалось бы доказать не только противоположности реализма натурализму, но и простого различия между ними. Известно, что натуралисты так же декларируют «правдивость», понимая ее как «похожесть». Но вполне понятно, что правдивость не сводится к похожести, хотя и предполагает ее (например, требование правдивости деталей).

Основная задача реалистического художественного метода состоит в передаче типических характеров в типических обстоятельствах, что требует от художника весьма глубокого проникновения в сущность жизненных процессов. А для этого художник должен ставить и решать вопросы, имеющие социальный характер и значение, с целью воздействия на общество.

Борьба за общественный характер и назначение искусства представляет собой важнейшую традицию критического реализма, в особенности русского критического реализма XIX века. В. Белинский писал, что отнимать у искусства право служить общественным интересам, значит не только унижать, но даже убивать его. Чтобы служить современности, указывает В. Белинский, «не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни»[1].

Реализм как таковой вообще невозможен без «страстного стремления к решению задач социального бытия»[2].

В произведениях русских критических реалистов эта общественная, социальная направленность составляет основной пафос их творчества и его основную ценность.

В одном из своих выступлений перед советскими художниками М. И. Калинин указал, что общественно-политическое содержание творчества И. Тургенева (в частности, «Записок охотника») придавало «действительно художественный блеск его произведениям. Если изъять общественно-политическое содержание из произведений Тургенева, — говорил М. И. Калинин, — то они не заняли бы столь почетного места в истории русской литературы»[3].

Декаденты, напротив, начали с того, что провозгласили «независимость» искусства от общества и его интересов. Теоретик «Серапионовых братьев» декадентский выродок Лев Лунц заявлял: «Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность... Мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды»[4].

А. А. Жданов, анализируя сущность «Серапионовых братьев», показал, что это было по существу антисоветское направление в литературе, проповедующее враждебные,

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 312.

[2] Горький, Статьи 1905—1916 гг., 1918, стр. 86.

[3] Журнал «Искусство» № 2, 1939, стр. VII.

[4] «Литературные записки», 1922, № 3.

буржуазные взгляды, а установка на антиобщественный характер искусства, на безидейность и бестенденциозность служила лишь ширмой для пропаганды антисоветских идей и взглядов.

Надо иметь в виду, что в высказываниях ряда великих реалистов о сущности искусства и его назначении можно встретить положения, не совпадающие или не совсем совпадающие с принципами реализма, однако каждый из них в своем творчестве исходил из глубокого (хотя подчас и стихийного) внутреннего убеждения, что в искусстве надо отражать действительность и не с целью простого удвоения ее, а с целью воздействия на людей, на общество. Многие же реалисты прошлого руководствовались этим принципом сознательно (Гоголь, Щедрин, Чернышевский и другие).

Исторический материализм дает до конца правильное, научное понимание искусства как формы общественного сознания, учитывающее обратное воздействие искусства на порождающую его действительность. Советский художник лишь тогда стоит на позициях социалистического реализма, когда он сознательно ставит перед собой задачу глубокого изучения жизни, ее ведущих закономерностей, когда он понимает свою миссию строителя нового, коммунистического общества, воспитателя нового человека и осознает себя «инженером человеческих душ» (Сталин).

В известном постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», как на решающую причину неудачи авторов, указывалось на незнание ими изображаемого материала, на то, что они не изучили действительности, которую взялись изображать. Это значит, что авторы фильма подошли к делу не вполне сознательно, без ясного и четкого понимания стоящей перед ними задачи. Фильм «Донецкие шахтеры» при ином подходе к теме, при ясности понимания задач, которые обнаружил тот же режиссер, является бесспорной удачей советского кино, ибо он рисует жизнь современного Донбасса в стремительном развитии, с его новой техникой и новыми людьми.

2

В тесной, органической связи с принципом общественной направленности искусства находится такой ведущий принцип реалистического метода, как идейность. Идея в художественном произведении является основным компонентом его содержания. Известно, что реализм в искусстве начинается не с желания нечто воспроизвести ради самого изображения, а с желания нечто сказать об изображаемом, внушить зрителю, читателю, слушателю определенное отношение к действительности. Это значит, что художник должен прежде всего сам составить определенное мнение об изображаемом, дать ему оценку, произнести приговор.

Всякое художественное произведение, даже самое архи-формалистическое, включает в себя оценку действительности, приговор над ее явлениями, имеет определенное идейное звучание. Строго говоря, безидейных произведений искусства не существует.

Нужно, однако, различать идейность, объективно свойственную данному художественному произведению, и идейность как творческий принцип. Реакционная идейность обычно имеет место в художественном произведении при условии безидейности в подходе к творчеству, когда художник заявляет, что он якобы не желает пропагандировать никаких идей, открещивается, например, от «литературщины» в живописи (импрессионизм) и т. д.

Постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам вскрывали антиреалистическую, идеологически вредную сущность безидейности в художественом творчестве и ставили знак равенства между так называемыми безидейными и идеологически вредными произведениями. В постановлении «О журналах «Звезда» и «Ленинград» ЦК ВКП(б) прямо указывал, что в журнале «Звезда», «наряду со значительными и удачными произведениями советских писателей, появилось много безидейных, идеологически вредных произведений». О Зощенко там сказано, что он «специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безидейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание». На ряде примеров из писаний Зощенко и Ахматовой постановление разоблачало подлинную «идейную суть» пресловутой декадентской безидейности.

Современная буржуазная кинематография и искусство вообще, в особенности американское, насквозь пропитаны этой гнилой безидейностью, которая оборачивается неизменно либо реакционностью, либо пошлятиной, которая, впрочем, не ме-

нее реакционна. Все садистские фильмы, посвященные гангстерам, насильникам, дегенератам, шизофреникам и т. д. и т. п., рассчитанные на эпатаж, на нездоровое любопытство, конечно, пошлы и пусты, но они реакционны в самом настоящем смысле этого слова, потому что развращают людей, отвлекают их от реальных противоречий общественной жизни.

Прав М. Чиаурели, который пишет: «Любой творческий процесс немыслим прежде всего без активного, настоятельного, страстного желания творца выразить в художественных образах ту или иную идею, мысль, свое отношение к миру. Таким образом, творчество в самой основе своей есть процесс идейно-политический, в котором сознание и чувство художника направляется и определяется реальной действительностью, отношением автора к общественной жизни»[1].

Почему же идейность, идейная направленность в творчестве является условием правдивости отображения жизни?

Идейность, выражающаяся в оценке явлений жизни, в приговоре над ними, предполагает серьезное стремление художника разобраться в этих явлениях; она исключает бездумность и легкомысленное отношение к предмету изображения и тем самым обеспечивает нормальный процесс познания действительности в искусстве.

Идейная направленность реализма не может быть выделена из самого понятия «реализм» без того, чтобы он не превратился в свою противоположность. Подлинный реализм вообще невозможен без идейности.

Критический реализм никогда не был «ползучим», а художники-реалисты не были созерцателями: идейная устремленность придавала их произведениям характер приподнятости, заинтересованного утверждения.

Реалистов прошлого нельзя обвинить в оппортунистической капитуляции перед фактами «свинцовых мерзостей» русской самодержавно-крепостнической действительности XIX века. Они умели быть выше подобных фактов в том смысле, что стремились разобраться в них до конца с тем, чтобы преодолеть их, выносили им справедливый приговор.

Идейность означает активно-творческое отношение к действительности, исключает пассивно-созерцательное отношение к ней, является гарантией от формализма в искусстве.

К. Станиславский, отвечая на вопрос о том, что он понимает под «высоким искусством», говорил: «Это такое искусство, в котором есть сверхзадача и сквозное действие. А плохое искусство — где нет сверхзадачи и сквозного действия»[1].

Содержание искусства должно быть, следовательно, идейно наполненным, без этого нет подлинного искусства.

Вся история искусства подтверждает это замечательное положение великого мастера русской сцены. Забвение этой истины приводит даже лучших, талантливых и опытных мастеров советского искусства к грубейшим ошибкам.

«Каждый из нас, — писал В. Пудовкин, — по личному опыту уже точно знает, что безидейность, субъективная вкусовщина, формалистические выверты, отрыв от общей народной жизни, от творческой общенародной деятельности означает смерть искусства и гибель таланта художника.

То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадача», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности.

Когда, работая над первым вариантом «Адмирала Нахимова», я потерпел неудачу, партия разъяснила мне неверно понятую, а следовательно, и неверно разрешенную «сверхзадачу» картины. Отнесясь поверхностно к главной цели — показать народу Нахимова как великого флотоводца, определившего развитие русского военного флота на далекие годы вперед, — я увлекся выдумкой фактически не существовавших моментов его частной жизни только потому, что хотел сделать картину внешне занимательной. Всю переделку картины мы решили повести не по пути частных мелких исправлений, а путем поворота направления всего действия картины в целом. Мы не только выбрасывали ставшее ненужным, но и снимали совершенно новые сцены, кардинально изменявшие образ Нахимова, и сумели в конце концов правильно поставить и разрешить «сверхзадачу»[2].

---

[1] Вопросы мастерства в советском киноискусстве, Госкиноиздат, 1952, стр. 54.

[1] Цитировано по сборнику «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», стр. 128.

[2] Там же, стр. 128—129.

Известно, что второй вариант фильма «Адмирал Нахимов» был удостоен Сталинской премии.

Идейность в творчестве советского художника в методе социалистического реализма выступает в новом и высшем качестве. Идейность советского искусства есть коммунистическая идейность, она базируется на марксистско-ленинской теории научного коммунизма, следовательно, на научно обоснованных общественных идеалах. Она дает советскому художнику возможность улавливать действительность в ее революционно-поступательном развитии, дает предельно правильное понимание типичности, ибо типичное не всегда бывает наиболее распространенным, массовидным. Типичными бывают в искусстве те явления, которые прямо или косвенно, негативно (через показ отрицательных явлений и характеров, закономерно уступающих дорогу новому) выражают определенную закономерность развития действительности, тенденцию ее развития.

Коммунистическая идейность требует, чтобы советский художник глубоко овладел марксистско-ленинским мировоззрением и сознательно руководствовался им в своем творчестве. Коммунистическая идейность составляет содержание принципа партийности, как важнейшего принципа искусства социалистического реализма; она придает советскому искусству качественно особый характер утверждения нового, обеспечивает такую неотъемлемую отличительную черту искусства социалистического реализма, как революционная романтика.

3

Следующим признаком, по которому можно разделить художников на реалистов и антиреалистов, является тот или иной взгляд на основной объект искусства — человека.

Известно, что специфика искусства заключается в том, что оно отражает (в конечном счете) человеческую жизнь, взятую в синтезе ее сторон. Главная задача искусства всегда состояла в создании образов — типов людей, в отражении их деятельности, мировоззрения, строя мыслей и чувств, морали, обусловленных конкретно историческими причинами. Тем самым великие произведения искусства отражают эпоху в целом.

Дон Кихот — не просто индивидуальный характер, он призван отразить и отражает со всеми его трагикомическими особенностями переходный исторический период от феодализма к капитализму. Художники-реалисты, изображая человека, подходят к нему как к социальному объекту, ибо для них главное в человеке — его социальная сущность.

Наоборот, антиреалисты всех мастей и оттенков видят в человеке не конкретное историческое лицо, но изолированного индивидуума, сущность которого чисто психологическая[1], или физиологическая (ранние натуралисты), или же психопатологическая (современный декаданс). Такой подход к человеку, такой принцип его изображения является антиреалистическим, исключает правду в искусстве.

Почему? Потому что реальный человек — это общественный человек, то есть лицо того или иного экономического положения, социально классовой принадлежности, определенного мировоззрения, характера, которые обусловлены прежде всего общественной средой.

Подход к человеку как к существу социальному предполагает рассмотрение его в конкретно исторических (а значит, типических) обстоятельствах и обязывает художника показать связь данного человека с обществом, то есть разобраться в реальных жизненных, общественных отношениях. Художник-реалист изображает человека (хотя бы и стихийно), как «совокупность общественных отношений» (Маркс), то есть как действительного «человечного человека», а не выдуманную био-психологическую абстракцию.

В реакционном романтизме прошлого человек выступал, как некий изолированный комплекс психических переживаний. В более позднем упадочном искусстве, начиная от натурализма, импрессионизма и символизма и кончая «новейшими» разновидностями современного декаданса, господствующим является взгляд на человека, как на животное. «Идея» «животности» человека — одна из наиболее распространенных «идей» в реакционной буржуазной социо-

---

[1] Болезненный психоанализ героев в некоторых произведениях Достоевского, объяснение их действий и поступков влиянием пресловутого «подполья» был явным отходом от реализма, на что указывал А. М. Горький.

логии, начиная со второй половины XIX века. Ничего общего с учением французских просветителей XVIII века о «природе человека», «естественном состоянии» и т. д. она, конечно, не имеет. И. Тэн, опираясь на О. Конта и Г. Спенсера, в основу своего учения об обществе и искусстве кладет человека как биологическое существо. Эта вздорная и реакционная точка зрения принимается и более поздними, «новейшими позитивистами», то есть различного рода махистами. «Биологизм» оказался и для современных реакционеров весьма пригодным и удобным, ибо с его помощью можно избежать постановки и решения реальных социальных проблем, отвлечь от них внимание. «Животностью» человека современные декаденты, лакеи империализма, пытаются оправдать и увековечить бесчеловечные буржуазные общественные отношения, опоэтизировать захватнические войны, убийства, вообще всякого рода преступления, доказать невозможность достижения справедливого общественного устройства путем социальных преобразований.

По выражению, например, одного американского «критика», нельзя построить мраморный храм из «смеси грязи и навоза». Так этот выживший из ума человеконенавистник называет людей, человечество. Политический, идеологический эквивалент подобной пропаганды очевиден.

Всякого рода якобы вечные биологические и психопатологические «вопросы» и «проблемы» — не более, как прикрытие для протаскивания именно социальных взглядов, причем реакционных и человеконенавистнических. Однако пресловутый «биологизм» не всегда выступает в своей «чистой» форме — в изображении человека-животного, человека-зверя. В произведениях самых крайних формалистических течений типа кубофутуризма или сюрреализма, в сущности говоря, человек также дается лишь как биологическая особь и никак не характеризуется со стороны своего интеллекта, морали, идеологии, политических взглядов, общественного положения.

Нередко «биологизм» проявляется в «невинных» с виду утверждениях о близости человека к природе, о слиянии с ней. Человек в этом случае выглядит, как частичка природной стихии. Это опять-таки уводит искусство от социальных проблем и означает извращение человеческой сущности, искажение действительности. Человек изображается рабом природы, а не ее хозяином, преобразователем и творцом. Художникам такого рода кажется, что они — выразители высшей любви человека к «матери-природе», подлинные «поэты природы». На самом же деле подобное экзальтированное преклонение перед природой объективно не содержит ничего иного, кроме безвольного скептицизма, мизантропии, неверия в человека.

Энгельс в статье «Г. Фр. Даумер «Религия нового века» разоблачает реакционную сущность призывов к «слиянию с природой», «самопожертвованию человеческого в пользу природного» и т. д. «Мы видим здесь, — пишет Энгельс, — как поверхностное невежество нашего спекулирующего основателя религии принимает форму вполне определенной трусости. Господин Даумер спасается от угрожающей ему исторической трагедии в мнимую природу, т. е. в тупоумную крестьянскую идиллию...»[1].

Не всегда, разумеется, слепое преклонение перед природой принимает такой архиреакционный характер религиозности, но ни к чему иному эта тенденция и не приводит, если придерживаться ее последовательно, до конца.

В свое время этой тенденции заплатили известную дань даже такие крупнейшие художники советского кино, как А. Довженко и С. Эйзенштейн. Один из ранних фильмов Довженко «Земля» посвящен как будто теме классовой борьбы в советской деревне. Но тема эта утонула в биологических абстракциях. Деревенский бедняк-активист Василий убит кулаками. Гроб несут на кладбище. Беременная женщина вышла за ворота проводить взглядом покойника и вдруг схватилась за живот: начались родовые схватки. Гроб Василия несут мимо цветущих полей подсолнечника, под яблонями, плоды которых задевают лицо покойника... В это время разрешилась роженица... Гроб опускают в могилу...

Абстрактная тема жизни и смерти на фоне вечного плодородия — вот, собственно, основная тема картины. Человеческая жизнь никак не выделена из жизни природы, одинаковый круговорот происходит здесь и там: зачатие, рождение, созревание, смерть. С нарочитой подчеркнутостью чередуются картины природы и человеческой жизни: дождь падает на разрезанный арбуз, вымывая семечки, супруги лежат в

---

[1] Маркс и Энгельс об искусстве, 1938, стр. 403.

постели, колосятся поля, созревают плоды, рождаются дети, просто и даже радостно умирает под яблоней старик, проявляя «высшую степень мудрости» — покорность природе и ее законам; парочка влюбленных целуется и т. д., и т. п. В сущности говоря, в фильме нет образов, а есть символы. Абстрактная проблема большего и не требует.

В фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» главным действующим лицом является... племенной бык. Это предмет забот, ухода, преклонения, почти обожания. Именно на него вновь организованная артель деревенской бедноты возлагает все свои надежды. Бык превращается в символ богатства и изобилия, его формы — объект постоянного внимания режиссера. Зато люди мало напоминают нормальных, здоровых людей. Лица постоянно искажены то нелепым, дикарским смехом (сцена с сепаратором), то звериной злобой — с оскалом зубов и белеющими от гнева глазами (эпизод с раздачей артельных денег). В фильме подчеркнуты примитивность, дикость, невежество крестьян. По сравнению с животными, которым автор уделил много больше внимания, люди проигрывают. Тема фильма (организация первых сельскохозяйственных артелей) по существу опорочена.

Лишь отказавшись от подобных порочных установок, оба автора могли расти дальше как крупнейшие мастера-реалисты. Даже в первом варианте фильма «Мичурин» еще давали себя знать некоторые традиции «Земли». И только встав на прямо противоположные позиции в своем отношении к человеку и природе, А. Довженко смог завершить фильм, в котором Мичурин показан, как хозяин природы, ее творец. И замечательно, что возможность любить природу, восхищаться ею, от такого взгляда художника на нее не только не уменьшается, а, наоборот, увеличивается, ибо это уже не слепая стихия, а своя, родная благостная природа, служащая человеку. Восхищение природой А. Довженко и Л. Косматов замечательно выразили в живописи фильма. Как пишет об этом М. Чиаурели, «радость творческого самоотверженного труда раскрывается в богатой гамме цветовых оттенков — в цветущем саде, пронизанном ослепительными лучами солнца, в яркой окраске цветов, в тех щедрых дарах, которые природа приносит человеку, не ждущему от нее милостей, а подчиняющему ее своим целям, заставляющему ее служить счастью человечества» [1].

Рецидивы неправильного подхода к природе и человеку до сих пор еще имеют место в советском искусстве. Так, забыт советский человек — хозяин и преобразователь природы — в кинофильме «Человек идет по следу», основной пафос которого — показ и обыгрывание «любопытных» явлений из мира зоологии. Фильм этот, как известно, получил в свое время суровую оценку в редакционной статье «Правды».

Реалистическое искусство невозможно без уяснения художником той истины, что человека — решающий объект подлинного искусства — нельзя смешивать, сливать с природой без того, чтобы не исказить, не изуродовать его до неузнаваемости, ибо реальный человек — это человек общественный, а всякий другой — пустая и произвольная абстракция. Н. Добролюбову жизнь природы, по сравнению с человеческой, казалась «мертвой». События и явления общественной жизни, писал великий критик, «гораздо скорее могут возбудить в душе нашей горячее, сильное чувство и могут глубже проникнуть, даже д о л ж н ы проникнуть глубже, нежели всякого рода явления неразумной природы» [2].

Можно и нужно изображать природу, можно и нужно любить ее, но нельзя перед ней слепо преклоняться, это — не человеческое отношение к ней. Человек стал человеком тогда, когда он перестал приспособляться к природе и научился ее покорять.

Когда мы говорим о декадентском «биологизме», то, разумеется, речь не идет о биологии как науке. Дело не только в том, что биологический подход к действительности не может быть положен в основу искусства, поскольку предметом его является жизнь общественного человека, а в том, что никакой «биологии» в произведениях декадентов, собственно, и нет, есть лишь шарлатанская спекуляция биологической фразеологией, потребная им для того, чтобы протащить свои реакционные взгляды на простого человека, на народные массы. Подлинно научная биология ни в ка-

---

[1] Вопросы мастерства в советском киноискусстве, стр. 69—70.

[2] Н. А. Д о б р о л ю б о в, Дневники, М., 1923, стр. 244.

кой мере не повинна в этой реакционной пропаганде в пользу обреченного капитализма.

Метод социалистического реализма требует от советского художника глубоко научного понимания конкретно исторической сущности человека, причем не просто как общественного, социального субъекта, а как «совокупности общественных отношений» (Маркс).

Это обеспечивает широчайший и в то же время конкретно исторический охват действительности, предельно точную социально-классовую характеристику отдельных характеров, их место и роль в общественной жизни. Лучшие произведения советского киноискусства — «Чапаев», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Падение Берлина», «Молодая гвардия» и другие — являются ярким тому доказательством.

4

Человек, как мы говорили, составляет основной предмет искусства. Очевидно, художник должен любить свой предмет. Искусство (используя выражение Горького, употребленное им в отношении художественной литературы) — это «человековедение».

Гуманизм составляет важнейшую особенность реалистического художественного метода, так же как антигуманизм служит основой всякого антиреализма.

Рассмотренный нами «биологизм» антиреалистического искусства уже принижает человека, изображая его как существо якобы аморальное, беспринципное, двоедушное, похотливое и т. д. — вообще низменное и отвратительное. Антигуманизм современного декаданса — не простая старая мизантропия, неверие в человека, он представляет собой самое разнузданное воинствующее человеконенавистничество и имеет прямое политическое назначение.

Мракобес, «философ» и «писатель» Ж.-П. Сартр в своих «творениях» («Тошнота», «Мухи», «Возраст созревания» и многие другие) нагло, открыто пропагандирует чувство тошнотворного омерзения к человеку, к жизни, к общественной борьбе с тем, чтобы забросать грязью свободолюбивые демократические устремления трудящихся, оплевать традиции французского Сопротивления, опорочить коммунистов и всех честных французов-патриотов, расчистить дорогу американскому империализму, стремящемуся к духовному, экономическому и политическому закабалению Франции.

Без гуманизма нет и никогда не было настоящего искусства, не было реализма. Гуманизм — это живая вода искусства.

«Моя задача, — писал А. М. Горький в письме к Пятницкому еще в 1900 году,— пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни— самое лучшее, самое значительное, самое дорогое, святое...»

Именно Горький возглавил борьбу против развязной проповеди человеконенавистничества в писаниях Л. Андреева, Ф. Сологуба, М. Арцыбашева, З. Гиппиус и других декадентов. С гневом и горечью неоднократно обращался Горький к совести этих «свободных художников»: «Подумайте, — восклицал он, — как должен влиять этот вой на чуткую душу молодежи, на умы и сердца тех людей, которые завтра встанут на ваше место строителями жизни. Подумайте также, сколько юных убили вы вашей распутной и разнузданной болтовней о бесцельности бытия...» [1].

В очерке «Читатель» Горький с чувством любви и благодарности говорит о старых реалистах, великих мастерах слова, о людях, одухотворенных «неукротимым стремлением к совершенствованию бытия», «глубокой верой в человека» и создавших книги, которых «никогда не коснется забвение...»

Горький говорит об этих традициях, как их законный наследник. Но великий пролетарский гуманист не ограничивается утверждением своих прав на наследство. Социалистический гуманизм, являющийся высшей формой гуманизма, неотделим от революционной борьбы за переустройство жизни, его любовь и ненависть, цели и средства их достижения ясны и конкретны. «Гуманизм революционного пролетариата прямолинеен, — писал Горький. — Он не говорит громких и сладких слов о любви к людям. Его цель: освободить пролетариат всего мира от позорного, кровавого, безумного гнета капиталистов, научить людей не считать себя товаром, который продается-покупается, сырьем для фабрикации золота и роскоши мещан... Гуманизм пролетариата требует неугасимой ненависти к мещанству, к власти капиталистов, его ла-

[1] М. Горький, Литературно-критические статьи, М., 1937, стр. 135—136.

кеев, паразитов, фашистов, палачей и предателей рабочего класса, ненависти ко всему, что заставляет страдать, ко всем, кто живет на страданиях сотен миллионов людей»[1].

Строительство социализма в нашей стране воочию свидетельствует о реализации принципов пролетарского гуманизма. Человек-труженик впервые в истории стал хозяином своей страны, знатным человеком, подлинным героем нашего времени. Все величайшие преобразования, совершенные в стране победившего социализма, имеют своей основной целью рост материального и духовного благосостояния советского народа. Во всем — от строительства новых городов и заводов до подготовки ученых — специалистов по изготовлению детской игрушки; от великого Сталинского плана преобразования природы до озеленения московской улицы; от подготовки закона об обязательном десятилетнем обучении всех граждан СССР до обсуждения на страницах центральной печати вопроса об удобной и красивой спецодежде для рабочих — во всем этом проявляется великая сталинская забота о человеке.

Человек! — это слово звучит у нас поистине гордо.

Для эксплуататоров, наоборот, «полезно видеть ближнего уродом, бездарным, глупым и вообще — существом, которое вполне оправдывает беспощадное, цинически жестокое отношение к нему...»[2].

Советские люди, из которых каждый, как говорил товарищ Сталин, головой выше любого высокопоставленного буржуазного чинуши, являются высшим завоеванием социализма; представляют собой цвет и гордость человечества. Не случайно критики-антипатриоты делали ставку на принижение образа советского человека в искусстве. Советский художник, «инженер человеческих душ», должен быть борцом за горьковского «человека с большой буквы», то есть быть сознательным гуманистом.

«Мы живем в счастливой стране, — писал А. М. Горький, — где есть кого любить и уважать. У нас любовь к человеку должна возникнуть и возникает из чувства удивления его творческой энергией, из взаимного уважения людей к их безграничной, трудовой коллективной силе, создающей социалистические формы жизни, из любви к партии, которая является вождем трудового народа всей страны и учителем пролетариев всех стран»[1].

5

Антигуманизм — не просто абстрактная нелюбовь к человеку. Своим острием он направлен против народа и в конечном счете представляет собой антидемократизм, антинародность.

Смысл и пафос творчества художников-реалистов прошлого и настоящего состоит в постановке вопросов о судьбах не только отдельного человека, но прежде всего о судьбах своего народа. Сила русского искусства, отмечает М. И. Калинин, «заключалась в том, что крупные художники направляли свой талант, свое мастерство к тому, чтобы по своему разумению выразить чаяния народа»[2]. Это «свое разумение», как известно, не всегда совпадало с подлинными чаяниями народа. Общественные идеалы критических реалистов при всем их различии (идеалы, например, Н. Чернышевского были революционными, а идеалы Л. Толстого — реакционными) имели одну общую черту: они были в большей или меньшей степени утопическими, поскольку великие художники XIX века не знали подлинных путей освобождения народа.

Народность советского искусства является качественно иной, базируется на научно обоснованных общественных идеалах, полностью совпадает с чаяниями и реальным движением народных масс к коммунизму.

«Сила советской литературы, — говорится в Постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», — самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства».

В замечательном кинофильме «Каменный цветок», поставленном по сказам Н. Бажова, очень хорошо выражено народное понимание искусства. Мастер-художник Данила, самородный талант, выросший из самых недр народа, стремится к воплощению живой жизни в камне, к вершинам

---

[1] М. Горький, О литературе, М., 1937, стр. 423—424.

[2] Там же, стр. 340.

[1] М. Горький, О литературе, стр. 351.

[2] Журнал «Искусство» № 2, 1939, стр. VI.

художественного мастерства. Только такое вечное стремление к идеалу, никогда не затухающее творческое горение и может быть условием подлинного творчества. Мечта Данилы сбывается. В чудесных подземных гротах Хозяйки Медной горы он получает возможность создать свой шедевр — живой цветок из камня. Но это замечательное творение никто не видит. Для чего же оно, если некому наслаждаться им? Данила понимает всю бесполезность такого творчества и возвращается к полнокровной жизни, к людям, к народу, для которого только и стоит творить.

Вопрос о народности имеет еще одну сторону. Художественное произведение, чтобы стать достоянием народа, должно быть доступно ему по форме.

В Постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере В. Мурадели «Великая дружба» были заклеймены как проявления антидемократизма, антинародности высокомерные заявления некоторых композиторов-формалистов о том, будто их поймут только через 50—100 лет и будто сегодня публика еще «не доросла» до их произведений и т. д.

Художник, не рассчитывающий на широкую народную аудиторию, не имеющий что сказать народу, не может называться подлинным художником. Но чтобы говорить с народом, требуется ясная, реалистическая художественная форма. Тот художник, у которого есть что сказать, стремится быть понятным, а тот, которому сказать нечего, старается внешними выкрутасами создать видимость содержательности. Это — одна из причин формализма.

6

Одним из важнейших принципов реалистического подхода к действительности является то, что можно назвать историческим оптимизмом.

Реалистов, в особенности великих русских реалистов XIX века, отличает глубокая вера в возможность общественных преобразований на началах социальной справедливости. Пусть эта вера подчас безотчетна, пусть она у того или иного художника не является до конца осознанной, но она всегда дает себя знать в его произведениях. Она помогает, дает силы художнику страстно и неутомимо искать пути и средства общественного преобразования. Художник потому и ищет эти пути, потому и стремится к обнаружению их, что он верит в их существование, верит в общественный прогресс, верит в самую возможность справедливого общества, которое может быть создано силами самих людей. Это внутреннее убеждение свойственно любому великому художнику прошлого.

Значит ли это, что в творчестве того или иного великого художника-реалиста не может быть ноток пессимизма? Нет, не значит. Гоголь, как известно, заканчивает свою повесть о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем словами: «Скучно на этом свете, господа!» Да, изображенная художником жизнь действительно удручающе скучная, пошлая, мизерная. Но за этими словами Гоголя звучат его широкие представления о подлинной жизни и о ее возможностях. Какими бы неутешительными ни выглядели изображенные Гоголем картины современной ему русской действительности, он хотя бы в лирическом отступлении, но даст образ птицы-тройки, символизирующей Русь, русский народ, которому уступают дорогу другие народы и государства. Эта глубокая, неистребимая вера в будущее представляла собой великую спасительную силу для художника-реалиста в прошлом.

Иное дело художники антиреалистического искусства. Так или иначе искажая действительность, все они исповедуют исторический пессимизм (сколь бы бравурными иногда ни казались их произведения). Горький писал, что проповедь пессимизма, свойственная реакционным романтикам XIX века, в XX веке «выродилась, вполне естественно, в пропаганду социального цинизма...»[1].

З. Гиппиус, Ф. Сологуб и другие русские декаденты начала XX века с пеной у рта кликушествовали о бессмысленности бытия человека и воспевали смерть; М. Арцыбашев открыто пропагандировал подлость и похоть; «поэт» Рославлев написал поэму, посвященную Иуде-предателю; появилось большое количество «произведений» на тему о провокаторстве с целью его оправдания и т. д.

«Ничего хорошего впереди не будет,— в один голос каркают современные декаденты типа О'Нейла, Сартра, Дали и им подобные, — идеальная цивилизация, идеальная демократия, о которой мечтают «социальные утописты» — пустая фантазия» и т. д. и т. п. По мнению современных

[1] М. Горький, О литературе, стр. 317.

декадентов, человечество находится в тупике, из которого вперед пути нет; страдания, эксплуатация, истребительные войны и т. д. являются роковой неизбежностью; если же говорить об «идеальном» общественном устройстве, то оно — в капитализме, в частности,— в пресловутом «американском образе жизни». Во всяком случае, прогресса, движения вперед больше не будет. История прекратила течение свое.

До каких глубин пессимизма и безнравственной мизантропии докатилось буржуазное искусство, рассказывает Ванда Василевская в одном из своих очерков из цикла «В Париже и вне Парижа»[1]. Она просмотрела современный французский фильм «Манон», поставленный режиссером Клузо якобы по мотивам известного романа Прево «Манон Леско». Как видно из содержания и «художественных» приемов этого отвратительного натуралистического «произведения», присвоение ему такого заглавия явилось прямым издевательством над Прево. Сюжет фильма составляют злоключения двух любовников, которые, спасаясь от какой-то опасности, уезжают на пароходе вместе с евреями, бегущими в Палестину. «На экране возникает целая геенна страданий. Люди гибнут на пароходе, на берегу, в пустыне, люди умирают в муках от голода, жажды и усталости». На небольшую кучку оставшихся нападают арабы. Девушка ранена шальной пулей... «И начинается чудовищная, отталкивающая сцена умирания. Героиню играет хорошая актриса, с прекрасным лицом. Теперь режиссер начинает со вкусом изображать ее смерть. Молодой человек держит умирающую в объятиях так, что зритель все время крупным планом видит ее лицо. Агония. Из носа умирающей начинает течь слизь. Медленно, долго. Она течет, течет из носа на губы, на подбородок. Затем из уголка рта сочится узенькая струйка крови. Затем что-то течет из глаза. На протяжении бесконечного количества кадров вас заставляют смотреть, как постепенно разлагается одухотворенное лицо актрисы. Это совершенно невыносимое зрелище» — заключает В. Василевская.

Этот фильм (кстати, удостоенный 1-й премии на одном из буржуазных кинофестивалей) является ярким примером безысходного пессимизма, характеризующего современное буржуазное искусство. В самом деле, авторы утверждают: ни любовь, ни ненависть, ни подвиг, ни преступление — ничто не спасает людей от гибели. Значит, и подвиг и преступление равны между собой в этой свистопляске смерти, называемой жизнью.

Но такая точка зрения, такое внутреннее убеждение авторов начисто исключает возможность правдивого отображения жизни. Правда всегда прогрессивна и оптимистична.

В основе советского искусства лежит глубокий сознательный исторический оптимизм. Советское искусство не может не быть оптимистичным, потому что нашему художнику открыты лучезарные дали будущего. Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» вынесло строгий приговор упадочным произведениям А. Ахматовой, наполненным безысходным пессимизмом, тоской о прошлом, настроениями обреченности. Постановление подчеркнуло огромный вред, который наносят подобные настроения делу воспитания подрастающего поколения, советской молодежи. Ясно, что эти настроения органически чужды мироощущению советского человека, несовместимы с ним.

Товарищ Сталин писал Демьяну Бедному в 1924 году: «Это очень хорошо, что у Вас «радостное настроение». Философия «мировой скорби» не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие»[1].

* * *

Как реализм, так и антиреализм исторически существуют в определенных конкретных формах. Есть разница между реализмом античным и реализмом эпохи Возрождения; между реализмом итальянского Возрождения и реализмом эпохи Просвещения во Франции и Англии; между этими формами реализма и, скажем, русским критическим реализмом XIX века.

Каждая конкретно историческая разновидность реализма в принципе базируется на рассмотренных нами чертах. Эти черты исторически изменчивы, испытывают определенную эволюцию. В каждую историческую эпоху они наполняются новым содержанием.

Изменчив характер проводимых реали-

---

[1] «Литературная газета» от 8 июня 1949 г.

[1] И. Сталин, Соч., т. 6, стр. 273.

стическим искусством идей и тенденций, характер исторического оптимизма, гуманизма и т. д. Все это может быть понято и охарактеризовано только в конкретно историческом анализе искусства той или иной эпохи, того или иного исторического периода.

Кроме того, хотя отдельные черты реалистического метода находятся друг с другом в органической связи, так что, как правило, одна из них ведет за собой другую, третью и т. д., они тем не менее не во все эпохи и не у всех художников проявляются в равной степени. Так, в искусстве эпохи Возрождения гуманизм был, безусловно, ведущей чертой в подходе к действительности, определяющей все остальные, которые имелись в той или иной степени. Любование человеком, апология его прав на полнокровную земную жизнь (как реакция против средневекового аскетизма) иногда принимали характер откровенной пропаганды телесных радостей, которая, будучи впоследствия абсолютизированной, доведенной до крайностей, превратилась в рафинированную буколику. Эта эволюция заметна уже у поздних представителей Возрождения.

Иногда в истории реализма наблюдается такое положение, что тот или иной художник, следуя в общем правильным творческим установкам, игнорирует или извращает какую-нибудь одну из них. Так, например, Э. Золя, в общем стоявший на правильных творческих позициях, неправильно (в духе позитивизма) подходил к человеку и обществу в целом, рассматривая их с точки зрения физиологической. Это наложило известный отпечаток на творчество Золя, снизив познавательную и эстетическую ценность его романов. И. Е. Репин во второй период своего творчества подчас делал уступки импрессионизму, игнорируя идейное содержание, что также сказалось на некоторых произведениях этого гениального реалиста.

Социалистический реализм включает в себя все принципы реалистического подхода к действительности, но каждый из этих принципов является в социалистическом реализме, как мы видели, качественно иным, отчего весь метод также качественно своеобразен. Социалистический реализм является исторически высшей формой реализма.

ИГОРЬ БЭЛЗА

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ ФИЛЬМА «НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД»

Цитата из Краткого курса истории ВКП(б), предваряющая фильм М. Чиаурели «Незабываемый 1919 год», дает характеристику периода, к которому относятся изображаемые в дальнейшем события. Если продолжить прерванную цитату, на той же странице Краткого курса мы прочитаем:

«Неимоверные трудности этого периода и отчаянная борьба с ними показали, какая неисчерпаемая энергия таится в рабочем классе и до чего велика, неизмерима сила авторитета большевистской партии».

Эти слова не воспроизведены на экране, но заложенная в них глубокая мысль пронизывает все последующее развитие действия фильма. Драматическое повествование о неимоверных трудностях незабываемого 1919 года и об отчаянной борьбе с ними воспринимается сквозь призму радостных чувств, рождающихся в сердцах советских людей при мысли о неисчерпаемой революционной энергии русского рабочего класса и великой, неизмеримой силе авторитета партии Ленина—Сталина. Эти чувства находят отражение в музыке к фильму, написанной Д. Шостаковичем.

Десятки метров вступительных надписей к фильму «Незабываемый 1919 год» идут на музыке, раскрывающей образы волевой мужественности и всепобеждающей силы.

Увертюра открывается краткой, но вместе с тем удивительно яркой и запоминающейся темой, излагаемой вначале в звонком тембре медных духовых инструментов (трубы и тромбоны). В этой теме сочетаются элементы фанфарной призывности и широкой напевности, восходящей к народным истокам. Могучие, торжественные звучания, потребовавшие увеличения медной группы, сменяются к концу увертюры лирическими проникновенными эпизодами, построенными на том же тематическом материале. Теперь этот материал поручен струнной группе, отличающейся певучей задушевностью тембра.

Тема, проходящая и развивающаяся в увертюре, имеет важнейшее значение для музыкальной драматургии фильма, являясь его стержнем.

По поводу термина «музыкальная драматургия фильма» следует заметить, что мастера советского кино, к которым надо отнести и композиторов, пишущих музыку для фильмов, в своей творческой практике успешно применяют разнообразные принципы построения звуковых фильмов; однако теоретически эти принципы недостаточно разработаны, а роль музыки в кино порой трактуется неправильно, односторонне.

Некоторые авторы сценариев и кинорежиссеры склонны видеть в музыке либо элемент «внутрикадровых событий» (песня, игра на каком-либо музыкальном инструменте и т. п.), либо «внекадровое» средство эмоционального усиления, либо, наконец, простое иллюстративное сопровождение этих событий. Такие ограниченные представления восходят еще к периоду младенчества звукового кино, к опытам «озвучивания» немых фильмов.

Нужно поэтому неустанно напоминать, казалось бы, общепризнанные истины: звуковой фильм—произведение синтетическое, соотношение его зрительных и звуковых компонентов должно быть определено в режиссерской разработке сценария, которую, пользуясь музыкальной терминологией, следует рассматривать как партитуру будущего фильма. И если в такой

«партитуре» какая-либо из составных частей окажется недостаточно эффективно использованной, то это неминуемо обеднит фильм.

Иными словами, драматургическое построение фильма в целом должно определить содержание, развитие, взаимоотношения и конфликты не только «внутрикадровых», но и «внекадровых» образов, включая сюда и музыку, драматургия которой в кинофильме не может рассматриваться обособленно, вне связи с идейно-художественным содержанием фильма в целом.

Вот почему такое большое значение приобретает в звуковом кино проблема построения музыкального образа. Творческое решение ее должно быть намечено еще при создании сценария и определено в период режиссерской разработки, в составлении которой поэтому непременно обязан участвовать композитор.

Фильм «Незабываемый 1919 год» содержит блистательные примеры действенности и драматургической активности музыкальных образов, созданных Д. Шостаковичем, вот уже почти четверть века плодотворно работающим в области киномузыки и накопившим громадный опыт, который заслуживает самого пристального изучения. Опыт этот поучителен, он, в частности, свидетельствует о том, какое большое значение имеют в фильме не только качество музыки, но и функции, ей предназначенные.

Уже было сказано о значении увертюры к фильму «Незабываемый 1919 год». Проследим теперь за изложением и развитием других музыкальных образов фильма.

Девушка, стоявшая в очереди за хлебом и гневно парировавшая антисоветские реплики «бывшего человека», заметив идущего по набережной моряка, стремительно бежит ему навстречу. И так же стремительно проносится в оркестре взлет, который вводит нас в музыку, вначале звучащую тревожно, а затем окутывающую ласковой задушевностью встречу героев фильма — балтийца Володи Шибаева и его невесты Кати Даниловой.

На приглушенном фоне струнной группы и валторн раздается задумчивая мелодия. И характер ее и тембр кларнета, которому она поручена, напоминают свирельные наигрыши, оглашающие бескрайные просторы нашей Родины. Нет здесь ни сентиментальной аффектации, ни надуманности. Здесь цельность и искренность чувства, здесь то, что заставляет нас сразу проникнуться верой в этих простых советских людей.

Иные люди появляются затем на экране. На фоне богослужебного пения, благолепно звучащего под сводами Исаакиевского собора, возникают лица молящихся.

Здесь молитвенное настроение музыки создает сильный контраст с действием, резко обличающим лицемерие собравшихся. Внимая пению, осеняет себя крестным знамением генерал Неклюдов и той же рукой принимает подачку от заклятого врага нашего народа английского шпиона Дэкса.

И еще один драматургический контраст, также немыслимый без музыки. Генерал Неклюдов возвращается домой и застает своих сыновей, музицирующих в кабинете. Александр играет на рояле и поет романс Глинки «Не искушай меня без нужды», а его младший брат, Николай, играет на скрипке мелодию романса. Генерал кладет на рояль деньги, которые Александр, глядя в упор на отца и брата, называет грязными и брезгливо сбрасывает с рояля. Ведь на этом рояле играл он музыку Глинки, играл не так, как Николай, который, подобно многим другим аристократам, видел в музицировании отдых и забаву. Александр воспринимал Глинку «от сердца к сердцу»—так определял покойный академик Б. Асафьев воздействие песенной лирики русских классиков.

«Я просто русский человек, и для меня Россия дороже всего». Как хорошо звучат в устах Александра эти слова после музыки Глинки! Она помогает зрителю поверить в искренность человека, которому предстоит до конца выполнить свой долг перед Родиной и ценой своей жизни спасти от гибели большевика Шибаева.

Музыка помогает также полнее охарактеризовать белоэмигрантскую нечисть, собравшуюся в Париже.

Музыкально-бытовые штрихи используются для обрисовки вражеского лагеря и в последующих эпизодах. Вот Ольга Буткевич, продавшаяся иностранным разведкам так же, как и ее муж — начальник береговой артиллерии полковник Буткевич; она получает деньги за выкраденный ею из Смольного список большевиков Петрограда. В восторге от удачной сделки, она поет бравурную песню о гусарах-усачах, пошаливших в каком-то городе с местными красавицами...

Вот Милочка—приятельница мадам Буткевич—лихо барабанит на рояле салонные танцы. В смертельном испуге перед отрядом моряков, нагрянувших в квартиру с обыском, пляшут под эту музыку члены контрреволюционного «Петербургского центра», пытаясь инсценировать «именинное веселье».

Характеристики отдельных персонажей вражеского лагеря даются не только музыкальными штрихами. В фильме есть и развернутые симфонические эпизоды, отмеченные чертами иронии, очень тонкой, подчас переходящей в обличительный гротеск. В середине второй части и в начале третьей части фильма показан генерал Неклюдов, пробирающийся по Парижу для встречи с шпионом Эгаром, показаны президент Вильсон, премьер Клемансо, Ллойд Джордж и другие заправилы Версальского совещания, призванного решить все политические проблемы, в том числе и «русский вопрос». Встреча этих «вершителей судеб человечества» с парижской буржуазией, толпящейся у входа в Версальский дворец и приветствующей своих политических кумиров, выглядит подчеркнуто импозантно.

Правда, Эгар разъясняет Неклюдову, что сборище это не имеет значения: «Реальная политика делается в Лондоне. Тут только декорация». Однако наиболее убедительно облик этих деятелей и смысл происходящей вокруг них суматохи раскрывает музыка: лейтмотивом парижских событий является тарантелла. Это блестящий, очень «нарядно» оркестрованный симфонический эпизод. В нем нет ничего нарочито гротескового. Но игривый, порхающий ритм танца обличает всю легковесность происходящего и бутафорскую сущность сборища незадачливых политических деятелей и дипломатов.

За тарантеллой следует остро гротесковая музыка, которая придает пародийно-сатирическую окраску всему обсуждению «русского вопроса» и в Версале, и в Лондоне. А когда совещание в кабинете Черчилля принимает решение послать эскадру к Петрограду, сразу же возникает зловещая музыка, в которой звучат отголоски британского гимна: это английские корабли идут на помощь белогвардейцам, собирающимся захватить Петроград...

Если версальское сборище охарактеризовано в музыке как буффонада, то британская эскадра, развернувшаяся боевым строем, воспринимается уже как вполне реальная угроза, нависшая над молодой Советской республикой. Такое сочетание в точности соответствует исторической правде: империалистические хищники обычно окружают себя пестрым сбродом марионеток и прикрывают свои самые подлые агрессивные акты кукольной комедией всяческих «международных» конференций.

В конце третьей части фильма начинается наступление белых, за спиной которых стоят английские корабли, начинается героическая оборона Петрограда советскими людьми, противостоящими врагам внешним и внутренним. Музыка первых кадров четвертой части фильма развивает тему увертюры, насыщая ее значительным содержанием.

Ленин и Сталин беседуют о положении, создавшемся под Петроградом, о необходимости отстоять великий русский город от врагов. «Есть решение Центрального Комитета просить Вас отправиться на Петроградский фронт»,—говорит Ленин, а вслед за этим читает вслух заготовленный мандат Совета Обороны. И когда Владимир Ильич произносит имя Сталина, врывается музыка. Вновь звучит начальная тема увертюры, призывная и одновременно широкая, певучая. Гремит медь фанфар, провозглашая эту тему и прославляя вождя. На экране прифронтовой участок железнодорожного пути. Сталин стоит у раскрытой двери бронепоезда, под огнем вражеских батарей мчащегося к Петрограду.

* * *

Многие произведения советской литературы и искусства посвящены светлому образу товарища Сталина. В «Приветственной увертюре» Мясковского, «Здравице» Прокофьева, «Поэме о Сталине» Хачатуряна, «Торжественной кантате» Лятошинского, вокально-симфонической «Песне о великом вожде» Гокиели и во многих других произведениях советских композиторов раскрываются различные грани облика товарища Сталина — его верность заветам Ленина, его мудрость, полководческий гений, неповторимое человеческое обаяние.

Важнейшая и ответственная тема единения вождя с народом нашла яркое воплощение в музыке Д. Шостаковича к фильму М. Чиаурели «Падение Берлина» и особенно в симфоническом апофеозе. Большим творческим успехом Д. Шостаковича является и музыка к фильму «Незабываемый

1919 год», где композитор продолжил линию, которая четко наметилась уже в «Падении Берлина». Заметим, что начальная тема увертюры, связывающаяся в дальнейшем с именем и образом товарища Сталина, интонационно близка к одной из тем оратории Шостаковича «Песнь о лесах»—произведения, посвященного Сталинскому плану преобразования природы. Такая близость не может быть объяснена случайностью. Здесь налицо запечатлевшееся в музыкально-тематическом зерне, по-разному развивающемся в двух произведениях, обобщение черт образа вождя — защитника Родины и строителя государства. Дальнейшему развитию этих черт посвящены симфонические эпизоды седьмой, десятой и одиннадцатой частей фильма «Незабываемый 1919 год».

Как и в первых трех частях, внутрикадровая музыка принимает участие в развертывании сюжета, обрисовке характеров действующих лиц и выявлении драматургических ситуаций. Таков импровизированный концерт, некстати организованный головотяпом-комиссаром в напряженной прифронтовой обстановке, таково треньканье на балалайке, которым услаждает себя Николай Неклюдов, отдавая провокационное приказание открыть огонь по женщинам и детям из орудий форта Красная Горка, такова песня «Вы жертвою пали», которую поют коммунисты, идущие под конвоем предателей-бунтовщиков на расстрел.

Тема увертюры, которая приобрела решающее значение в музыкальной драматургии фильма после второго появления в начале четвертой части, тема — образ вождя—продолжает развиваться. Ее мелодические очертания в различных видоизменениях проходят и в батальных сценах фильма—в картине морского боя, завершающегося бесславным бегством английской эскадры.

В конце седьмой части, после разговора с Шибаевым, которому удалось бежать из мятежного форта, товарищ Сталин идет по городу и смотрит на отряды вооруженных рабочих. Он проходит мимо Исаакиевского собора, мимо памятника Петру Первому и задумчиво смотрит на Петроград, на «Невы державное теченье»...

И музыка повествует о раздумьях вождя, о его стальной, несгибаемой воле, которая воодушевляет бойцов революции, идущих на врага. В этом симфоническом эпизоде, интонационно непосредственно связанном с увертюрой, с ее призывной темой, Шостакович применил интереснейший прием, едва ли не впервые встречающийся в киномузыке.

Перед композитором стояла задача раскрыть музыкальными средствами образ вождя в единении с народом, вставшим по слову Сталина и во главе со Сталиным на защиту завоеваний Октября. Решая эту задачу, Шостакович создал великолепный симфонический фрагмент, насыщенный громадной волевой активностью, пафосом борьбы и эмоциональным подъемом, который объединяет звучание всего оркестрового массива в единый стремительный поток. И все же в этом потоке выделяется динамически организующее его, направляющее начало: оно ощущается в прорезающих всю симфоническую ткань могучих аккордах фортепиано, тембр которого композитор смело ввел в данный эпизод. Это не фортепианный концерт, не «соревнование» солиста с оркестром, а именно симфонический эпизод с весьма своеобразным использованием фортепиано, аккорды которого вливаются в общую звучность оркестра и в то же время как бы увлекают ее своими яркими, призывными интонациями.

И те же интонации, те же ритмически четкие, размеренные, но стремительные аккорды, пронизывающие победное звучание оркестра, возникают, когда советские моряки врываются в форт, когда громит врагов артиллерия бронепоезда, на котором находится Сталин.

И в апофеозе фильма, в вокально-симфонической кульминации, сопровождающей картину народного ликования, вновь утверждается и получает полное большого смысла завершение музыкальный образ единения вождя с народом.

* * *

Одной из основных задач, поставленных перед советскими композиторами, работающими в области киномузыки, следует считать музыкальное воплощение образов освободительных и созидательных сил народа. В этом направлении продолжаются творческие искания, увенчавшиеся на протяжении последних лет серьезными успехами, о чем свидетельствует присуждение Сталинских премий первой степени Шостаковичу за музыку к «Падению Берлина», Хачатуряну за музыку

к «Сталинградской битве» и Лятошинскому за музыку к «Тарасу Шевченко»[1].

Работая над «Незабываемым 1919 годом», Шостакович насытил фильм «внутрикадровыми» жанровыми чертами музыкального быта, подчиненными замыслу произведения в целом и использованными не только для прямой иллюстрации действия, но и для создания драматургического контраста. Мастерское владение приемом контраста обнаружилось уже в ранних работах композитора; достаточно вспомнить, как замерзающая в снежной пустыне героиня фильма «Одна» поет песню «С неба полуденного жара не подступи».

Новой работе Шостаковича присущи интересные колористические находки. Нельзя здесь не вспомнить опыт, накопленный уже в ранних партитурах его киномузыки, хотя бы в фильме «Златые горы», где особенно сильное впечатление производили сцена убийства (фаготы и арфа) и сцена на площади, решенная смелым введением органа[2] в оркестровую фугу, в которой последовательное вступление голосов соответствует появлению на экране новых и новых групп демонстрантов.

В музыке к фильму «Незабываемый 1919 год» оркестровые краски и приемы изложения строго оправданы замыслом композитора и драматургией фильма в целом. Нельзя сказать, однако, что музыкальное развитие фильма, отличавшееся, судя по партитуре, композиционной стройностью, полностью сохранило эту стройность, перейдя на ленту. В «парижских» и в особенности в батальных сценах в музыке ощущаются некоторые монтажные шероховатости, которых, вне всякого сомнения, можно было бы избежать при более тщательной «партитурной» разметке режиссерской разработки.

Следует также поставить вопрос о включении в звуковую партитуру фильма внемузыкальных звуков, относящихся к так называемому шумовому оформлению. В великолепной картине морского боя есть несколько мест, когда вершины динамических кульминаций музыки точно совпадают с ударами выстрелов. Эти места производят особенно сильное впечатление. Но во многих других случаях звуки выстрелов ритмически совершенно не связаны с музыкой, хотя такой связи в процессе монтажа можно было достичь без особых затруднений.

Разрешение проблемы целостной «партитуры» фильма требует, надо полагать, уточнения не только таких связей звуковых компонентов, но и монтажных переходов одного компонента в другой: речи в музыку и музыки в речь (с непременным учетом высоты и тембра звучания!).

Нужно надеяться, что в практической разработке этих вопросов примут самое деятельное участие композиторы, пишущие киномузыку, которая открывает широчайшие перспективы для решения и других важнейших проблем, в частности, проблемы программности симфонической музыки. «Забвение программной музыки есть тоже отход от прогрессивных традиций»,—указывал А. А. Жданов.

Музыка, создаваемая для фильма, насыщается живым, конкретным содержанием, четкой программностью, связанной с передовыми идеями, воплощаемыми в наших фильмах. Как показывает опыт, жизнь этой музыки не ограничивается только областью кино. Не говоря уже о многочисленных песнях, прочно вошедших в музыкальный быт нашего народа, можно напомнить, что в симфоническом репертуаре концертной эстрады постепенно утвердились оркестровые сюиты из музыки к кинофильмам.

Шостакович работает сейчас над сюитой из музыки к «Незабываемому 1919 году». Можно с уверенностью сказать, что и эта сюита явится значительным этапом на пути развития советской программной музыки. Работа в области кино помогла одному из крупнейших симфонистов приблизиться к решению сложной, благороднейшей задачи, стоящей перед советскими композиторами,— раскрыть в своей музыке дорогие сердцу каждого передового человека черты облика великого вождя народов.

---

[1] Хочется отметить успехи и композиторов стран народной демократии, которые широко используют опыт советского киноискусства. Высокой оценки заслуживает, например, музыка Отакара Йеремиаша к фильму «Ян Рогач», посвященному раннему периоду народно-освободительного движения в Чехии.

[2] Это оказалось возможным благодаря усовершенствованию советской звукосъемочной и звуковоспроизводящей аппаратуры, уже тогда пропускавшей низкие частоты порядка 20—30 герц.

К. ПАРАМОНОВА

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Советский народ с любовью растит и пестует молодую поросль строителей коммунизма — здоровых, бодрых духом, жизнерадостных людей, перед которыми открыты все пути к счастливой созидательной жизни.

«Наше государство, — указывает товарищ Сталин, — отличается от всех других государств тем, что оно не жалеет средств на хороший уход за детьми и хорошее воспитание молодежи... Я думаю, что нигде нет такой заботы о ребенке, о его воспитании и развитии, как у нас, в Советском Союзе».

Благородному делу коммунистического воспитания подрастающего поколения отдают свой талант и знания наши деятели культуры и народного образования, работники литературы и искусства. Наши ученые готовят для школ учебники. Миллионными тиражами издаются детские книги. На подмостках детских театров живут произведения классической и советской драматургии.

Большой опыт работы в создании художественных произведений для детей и юношества накопила и советская кинематография, мастера которой создавали фильмы на темы, волнующие юную аудиторию.

Правда, после закрытия студии «Союздетфильм» производство кинокартин для детей и юношества несколько лет было предоставлено самотеку. Неизбежным результатом этого явился некоторый спад киноискусства для детей.

И все же это никому не дает права в пылу полемики и споров впадать в излишне мрачный тон и давать глубоко ошибочные нигилистические оценки всей детской кинематографии, не замечая, что советское киноискусство сумело создать золотой фонд интересных и важных для воспитания детей кинопроизведений. Да и в последние годы на экранах появились такие картины, как «У них есть Родина», «Счастливого плавания», мультипликационные фильмы «Серая шейка», «Крепыш», «Когда зажигаются елки», «Девочка в цирке» и многие другие, заслуженно снискавшие любовь юных зрителей. И хотя рано еще говорить о каком-то серьезном переломе, ибо детских фильмов выпускается все еще мало, но сейчас уже стало очевидным значительное оживление в области детской кинематографии, которое вскоре принесет свои положительные результаты.

Необходимо при этом отметить все крепнущую тесную творческую связь детской литературы и драматургии с киноискусством. Лучшие детские фильмы, за очень небольшим исключением,—это экранизация наиболее выдающихся произведений советских детских писателей. Сюда относятся: «Белеет парус одинокий», «Сын полка», «Дума про казака Голоту», «Брат героя», «Клятва Тимура», «Красный галстук», «У них есть Родина», «Навстречу жизни».

Писатели, работающие над сценариями будущих фильмов для детей, приносят в кино богатейший опыт, накопленный советской детской литературой, глубокое знание жизни нашей детворы, профессиональное мастерство и умение создавать произведения, близкие и понятные детям.

Практика детского кино и литературы дает возможность и настойчиво требует осмысления и обобщения всего того важного и ценного, что создано деятелями детской кинематографии.

Отошли в прошлое ошибочные теории и рассуждения о какой-то особой, специфиче-

ской детской тематике, о каких-то исключительно «детских» темах и идеях. Давно доказано, что писать для детей можно и должно — разумеется с учетом возраста зрителя и читателя — о самых важных проблемах действительности.

В этом свете представляет большой интерес та энергичная и последовательная борьба за подлинно художественную реалистическую детскую литературу, которую вели передовые русские писатели XIX века. Великий русский поэт Некрасов насыщал свои стихи для детей социальной проблематикой. Он говорил детям суровую жизненную правду, рассказывал им о вещах серьезных и значительных. Л. Н. Толстой в своих сказках, повестях и рассказах для маленьких читателей впервые в детской литературе реалистически изобразил жизнь крестьянства и рассказал детям о том, как тяжела солдатчина, как трагична судьба бедной крестьянской семьи.

Так, писатели-классики всей своей творческой деятельностью показывали широкие тематические возможности детской литературы и пути всестороннего, углубленного познания и отражения окружающей жизни, тем самым расширяя духовный мир ребенка. От писателя, пишущего для детей, Белинский требовал умения показать жизнь в самых характерных, типических обстоятельствах. «Пишите, пишите для детей, но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочел и взрослый», — советовал он литераторам. Добролюбов призывал знакомить ребенка сколько возможно с действительным миром, его окружающим. Не отвлеченно-моральные сентенции, писал Добролюбов, не фантастические бредни, не умилительные разглагольствования должны теперь наполнять страницы детских книг; в них должны сообщаться положительные сведения о мире и человеке, рассказы из действительной жизни, разъяснение тех вопросов, которые теперь волнуют общество и встретят нынешних детей тотчас, как только они вступят в жизнь.

Эти высокие идейные требования, предъявляемые революционными демократами к детской литературе, нашли свое особое, наиболее яркое и полное воплощение в творчестве советских детских писателей. Основоположники советской детской литературы Горький и Маяковский, опираясь на богатейшее классическое наследство, создали новую, исключительную по своей воспитательной силе и художественной ценности литературу для детей, воспитали плеяду талантливых детских писателей. Детская кинематография, порожденная советской культурой и не имевшая корней в дореволюционном русском киноискусстве, совершала свои первые шаги, опираясь на опыт детской литературы, и в дальнейшем развивалась на основе тесного взаимодействия с ней.

Детский сценарий в художественном плане представляет собой наиболее сложный жанр из всех литературных произведений для детей. К сценарию детского фильма предъявляются особо строгие требования. Фильм по сравнению со спектаклем имеет значительно большую, зачастую многомиллионную советскую и зарубежную аудиторию; кинофильм, и детский в том числе, не терпит никаких отступлений от жизни, не терпит условности, воспринимаемой на экране как фальшь, искажение действительности. Я хочу пояснить эту, казалось бы, и так понятную мысль примером фильма «Красный галстук». Пьесу Михалкова юные зрители знают хорошо и, вероятно, много раз видели ее в театре, не обращая внимания, скажем, на то, искусно ли нарисованы декорации. Условность декораций отнюдь не мешает детям активно воспринимать происходящее на сцене. Но стоило бы детям на одну секунду почувствовать в фильме, что, например, стены квартиры Вишняковых не настоящие, а сделаны из фанерных щитов, и юные зрители уже с предубеждением воспринимали бы весь фильм и не верили бы ни одному слову героев. Объясняется это тем, что дети не отделяют содержание фильма от самой жизни. По мнению юных зрителей, все в фильме настоящее, самое «правдашное»; и события, показываемые в нем, не выдуманы любимым писателем, а увидены и засняты; и герои экрана — это близкие, родные люди, живущие где-нибудь здесь, по-соседству... Сила обобщения в кинофильме чрезвычайно велика. Зритель, и особенно юный, воспринимает кинопроизведение как документальное отражение подлинных событий.

Воздействие фильмов столь активно, что идеи и темы, положенные в их основу, должны быть глубоки и значительны. Не случайно, что десятилетиями живут и с любовью воспринимаются все новыми поколениями те детские фильмы, которые не сужают интересов ребят тесным комнатным мирком, а с большой глубиной и художественной выразительностью, руководствуясь

методом социалистического реализма, отражают во всей сложности, без натуралистического примитивизма подлинную жизнь.

Зачастую некоторые наши литераторы, а также и кинематографисты, забывают, что советские дети живут и развиваются в условиях общества, активно борющегося за построение коммунизма. Наших детей волнуют и радуют те же события, которые переживают взрослые. Великие стройки коммунизма или преобразование облика нашей земли; революционные победы порабощенных империализмом колониальных народов или героическая борьба свободолюбивой Кореи с американскими агрессорами — все в поле зрения советского пионера и школьника, все близко его юному и пылкому сердцу.

Казалось бы, все это простые истины! Но об этом приходится говорить, потому что отдельные писатели, работающие над детскими сценариями, слишком утрируют понятие так называемой детской специфики и упрощают духовный мир ребенка, его интересы, его психологию. В образе маленького героя очень часто отсутствует психологическая характеристика, юный герой почти всегда лишается каких бы то ни было душевных испытаний, сильных переживаний печали и радости, сомнений и торжества успеха, ненависти и сострадания. Словом, никаких серьезных жизненных волнений, все окрашивается одной слащаво розовой краской. А когда речь заходит об отрицательных характерах, о темных тонах, об острых конфликтах, вызываемых борьбой добра со злом, нового со старым, то эти «правоверные воспитатели» испуганно кричат о непедагогичности и вредности изображения острых коллизий.

Большой идейный, тематический замысел, выраженный в подлинно жизненных острых конфликтах, является одним из основных требований и непременным залогом успеха кинофильма, предназначенного для детей. Это можно проиллюстрировать на примере фильмов, которые вот уже много лет успешно демонстрируются перед несколькими поколениями юных зрителей. Длительную жизнь на экране, заслуженную любовь и интерес детей приобрели такие кинокартины, как «Белеет парус одинокий», «Сын полка», «Красный галстук», «Тимур и его команда», «Зоя» и многие другие.

В кинофильме «Белеет парус одинокий», поставленном режиссером В. Легошиным по одноименной повести Валентина Катаева, правдиво и увлекательно повествуется о героических революционных событиях 1905 года. Два друга, два одесских мальчика—Гаврик и Павлик—участвуют в уличных боях, скрывают матроса героического экипажа броненосца «Потемкин», а затем помогают осуществить его побег из тюрьмы. Автор и режиссер добились художественной выразительности, большой жизненной правды в раскрытии темы. Сквозь призму детского восприятия, глазами детей, автор видит и убедительно рисует одну из славных страниц исторического прошлого нашей Родины.

В кинофильме «Сын полка» (по повести Валентина Катаева, режиссер В. Пронин) рассказывается о маленьком мальчике Ване Солнцеве, оставшемся в годы Отечественной войны сиротой и нашедшем новую родную семью среди воинов боевого подразделения нашей армии. История этого ребенка отражает одну из сторон нашей советской действительности периода Отечественной войны. Суровая, полная испытаний жизнь Вани Солнцева — это судьба многих советских детей, чье детство было разбито и искалечено войной, но спасено от гибели любовью народа. И когда юный зритель вместе с Ваней Солнцевым переживает страдания и горести сиротской жизни, а затем вместе со своим героем находит в советских воинах нежно любящих людей, заменивших Ване родителей, то выводом из фильма для него, зрителя, является одна главная мысль: в нашей стране самый маленький и, казалось бы, беззащитный человек никогда не будет одинок, потому что у него всегда будет любящая семья — Социалистическая Родина и ее советские люди. В фильме дана новая по сравнению с повестью концовка, подчеркивающая счастливую судьбу мальчика: Ваня Солнцев, веселый и радостный, участвует в праздничном параде на Красной площади в Москве.

В кинофильме «Красный галстук» (сценарий С. Михалкова, режиссеры М. Сауц, В. Сухобоков), на первый взгляд ограниченном чисто детскими проблемами дружбы, долга, пионерской чести, детский мир изображен в органической связи со всей советской действительностью. Этот фильм как бы говорит зрителю: да, в жизни наших советских детей не всегда все гладко. Из-за занятости родителей дети часто предоставлены сами себе. А ведь и в их жизни встают всевозможные моральные, этические проблемы, которые требуют для

своего понимания и правильного решения помощи взрослых.

В этих трех фильмах детский мир, полный своих радостей, интересов и устремлений, тесно переплетен с миром взрослых. Связь юного героя со всей окружающей его жизнью проявляется в самых разнообразных формах. В картинах «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» ребенок непосредственно попадает в самую гущу жизненных событий и активно в них участвует в меру своих возможностей. В фильме, предназначенном для детей, действительность может быть показана через игру, являющуюся отражением определенных явлений нашей жизни. Лучшим примером такого рода произведения является кинофильм «Тимур и его команда». В этой картине показан прекрасный, романтический мир детской жизни, полной своих забот, интересов, представлений. Наши дети хотят быть полезными Родине. У Тимура рождается мысль — облегчить жизнь семьям фронтовиков. Но живому, смекалистому, любящему пофантазировать юному герою хочется придать этому делу особый, романтический интерес. Вместе со своими друзьями и товарищами он создает тимуровскую команду, которая тайно совершает добрые и благородные дела. Приключения ребят, их интересная игра порождены нашей советской действительностью.

Для того, чтобы детский фильм был подлинно художественным и отвечал высоким требованиям социалистического реализма, мало только найти реальный жизненный материал и отобрать яркие, типические явления нашей жизни.

Необходимо со всей художественной силой показать правду детского образа, правду характера и обстановки, во многом определившей этот характер. Жизнь воинского подразделения, занятого суровым и трудным ратным делом, в которое попал Ваня Солнцев, показана в правдивых реалистических тонах. Поэтому столкновение маленького героя с суровой воинской жизнью создает драматизм и ощущение глубокой жизненной правды.

Образ Вани Солнцева дан в правильном сочетании типического и индивидуального. В характере мальчика присутствует детское и взрослое, что определяется теми условиями, в которых живет герой. Настойчивость, умелая ориентация в обстановке, понимание своего места в жизни — это черты взрослого человека, органически вплетенные в характер юного героя, в котором, естественно, живет и много детского.

То же самое мы видим и в фильме «Красный галстук». Один из его главных героев Шура Бадейкин. Образ этого мальчика глубоко правдив и жизнен, несмотря на то, что лишен внешне выигрышных штрихов. В Шуре Бадейкине сочетаются черты ребенка, воспринимающего многие серьезные жизненные явления совсем по-детски, и черты взрослого, чувствующего себя в кровной связи с Родиной. «Мне не дадут пропасть,—говорит он.—Я и сам не пропаду». Жизнь многому научила мальчика, на многое раскрыла глаза. Но и в серьезных жизненных перипетиях он остается ребенком. И в этом большое обаяние образа.

Удачен в этом же фильме и образ Валерия, директорского сына, избалованного, не требовательного к себе мальчика, любящего похвалиться, прихвастнуть. В фильме убедительно показано перевоспитание Валерия, переживаемые им «горести». Юный зритель верит «мукам» Валерия и убежден, что он исправится. Но вот в фильм врывается фальшь. Среди юных героев появляется «правильная девочка» Марина. Звучат нравоучительные сентенции. И уже неизвестно, что же представляет собой эта девочка: добрая она или злая, веселая или скучная. Ее устами на протяжении всего фильма преподносится авторская мораль. В свое время замечательный русский педагог Ушинский говорил: «Всякая общность всегда бесцветна, если она не глубока (а глубоко философской она быть не может в детской книге); выраженная же детским языком она делается пошлостью». И хотя в этом фильме пошлости нет, но вместо живого образа оказалась схема.

О значении острого, жизненно правдивого конфликта для детского фильма нас убеждает еще один пример. В недавно вышедшем фильме «Навстречу жизни», который посвящен подрастающему поколению рабочего класса и несомненно сыграет свою большую, положительную роль, хорошо в целом показана яркая, интересная творческая жизнь молодых рабочих.

Но фильм мог бы быть более ярким, если бы сценарист К. Виноградская не потеряла бы тех острых конфликтов и положений, которые были в интересной, увлекательной повести И. Василенко «Звездочка».

В повести противопоставлены два резко очерченных характера: дерзающая, смело ищущая новых путей Маруся Родникова и излишне осторожный, даже консервативный Паша Сычев. В этом удачно найденном и художественно верно отображенном остром и правдивом конфликте побеждало, как это и бывает в жизни, новое, смелое, творческое начало.

В сценарном же образе Маруси значительно бледнее стали черты смелого, дерзающего новатора, а Паша превратился в разумного паренька, олицетворяющего собой правильный расчет и строгую дисциплину. Авторы фильма даже наказывают Марусю за ошибки, не давая ей возможности вместе со всеми окончить училище и пойти на завод. Острый живой конфликт повести был подменен надуманными и нежизненными столкновениями, снизившими художественную ценность фильма.

Для того чтобы фильм достиг своей воспитательной цели, его юные герои непременно должны быть близки детскому зрителю, как можно больше похожи на него, обладали теми же живыми чертами, теми же достоинствами и недостатками. Поэтому так важно, чтобы в детских фильмах жили ровесники наших ребят, герои одного с ними уровня, так сказать, соседские ребята. Только тогда юные зрители будут им верить и подражать в жизни и учении.

Искусственная изоляция героя от своего зрителя, изображение сверхположительных «героических» мальчиков и «идеальных» девочек оттолкнет детей от фильма, убьет его воспитательную ценность.

Наряду с детскими образами в кинокартине, предназначенной для юных зрителей, исключительную роль играют образы взрослых. Ведь именно через них и раскрывается зачастую перед ребенком вся сложность и разносторонность действительности, именно они, взрослые, и направляют юных героев по правильному жизненному пути. Но очень часто в наших детских фильмах образы взрослых оказываются наиболее слабыми, серыми, художественно неубедительными и в сравнении с юными героями всегда проигрывают. Художественная ценность, например, кинофильма «Сын полка» была бы во много раз выше, если бы образы взрослых героев получили такое же яркое раскрытие, как образ Вани Солнцева — маленького героя.

Основная идея детского фильма должна быть выражена в сюжете особенно ясно и точно. Обычно практикуемая в «взрослых» фильмах многоплановость композиции, как правило, с трудом воспринимается детьми очень запутывает, усложняет восприятие юным зрителем основной идеи произведения. Для писателя, работающего над детским сценарием, непременным требованием является максимальная четкость композиции, предельная сжатость сюжета, простота и выразительность языка.

В свое время Л. Толстой, работая над произведениями для детей, указывал, что простота изложения, меткость слова и лаконизм фразы являются основными и характерными чертами стиля детской литературы. Что ищет ребенок в художественном произведении? — спрашивал Толстой и отвечал:— личности и движения в рассказе. Тонким чутьем художника великий писатель почувствовал, что дети избегают описаний и рассуждений, предпочитая им увлекательное развитие событий и поступки интересных героев.

Художественная практика детской драматургии и кинематографии доказывает, что наиболее сильно и активно воздействуют на детскую аудиторию произведения, в которых раскрытие характеров героев показано в эмоционально напряженном развитии сюжетных событий.

Вялость сюжета и композиции сценария неизбежно сказывается на восприятии фильма детским зрителем. Этому же во многом мешает и излишняя усложненность. Так, сложное композиционное построение кинокартины «Здравствуй, Москва» сделало ее более доступной взрослому зрителю, чем юному. Фильм обладает многими достоинствами. Удачны образы учеников ремесленного училища. Хорошо проявившие себя в годы войны будущие молодые рабочие показаны без всяких скидок на «детскость». Умело и органично включены документально-хроникальные кадры из жизни ремесленников, что, несомненно, обогатило картину. Но сюжет этого фильма строится по двум линиям. Первая линия — это как бы разоблачение ложного утверждения о том, что в мире детей, в мире учеников ремесленного училища нет ничего интересного. И вторая линия — история поездки ремесленников на конкурс.

Если исходить из требований киноискусства для детей, можно упрекнуть кинодраматурга за такого рода двуплановость,

тем более что детям не надо доказывать, что их жизнь интересна и увлекательна. Весь этот интерес, радость жизни они несут в себе, живут им.

Первостепенное значение в сценарии детского фильма имеет занимательность. Но и здесь нужна мера, определяемая правдой жизни. Картина «Первоклассница» посвящена формированию детского мировоззрения. В ней рассказано о том, как маленькая девочка Маша начала учиться в школе, впервые в своей жизни познакомилась с большим коллективом, как постепенно она восприняла интересы класса и стала жить с ним единой, дружной жизнью, переживая все его радости и горести. Цель фильма состояла в том, чтобы показать, как с первых шагов своей жизни в школе первоклассница воспринимает этику, мораль советского человека. Пока автор строил свой сюжет на материале подлинной школьной жизни и рассказывал, как маленькие дети впервые познают жизнь коллектива, все было правдиво и интересно. И эпизод, в котором показано, как одна девочка вдруг захотела домой, потому что соскучилась по маме; и рассказ о том, как ребенок первый раз в жизни берет ручку, чтобы писать чернилами, как он здоровается с учителем, как он осваивается в школе, в классе—все это раскрывало перед детьми их собственный мир и воспринималось ими с большой заинтересованностью. Фильм развивался как правдивый рассказ о счастливом детстве советских школьников, о вступлении молодого человека в жизнь.

Все было хорошо до того момента, пока драматург вдруг не усомнился, достаточно ли интересен реальный мир его маленьких героев, и, свернув с главного пути, ввел в сценарий цепь приключений, внешне острых, но лишенных внутреннего драматического напряжения. Маша со своими подругами едут за вербой, и, хотя они попадают в обычный загородный парк, ничем не напоминающий дремучую тайгу, все же, по воле драматурга, девочки заблудились. Конечно, было очень страшно, а тут еще внезапно перед ними оказалась огромная овчарка, которую они приняли за волка. И Маша, хорошо усвоившая школьные уроки, прежде всего стремилась защитить свою подругу.

Изображая этот поступок Маши, драматург хотел внушить зрителю, что школа воспитала первоклассницу в духе любви к коллективу, привила ей благородные чувства товарищества и заботы о друзьях. Но зрители не восприняли этой благой идеи, потому что почувствовали в этих эпизодах фальшь: загородный парк, да еще плохо снятый, они не приняли за дремучий лес и собаку — за волка; да и паника, поднятая взрослыми, далека от правды: трех заблудившихся в парке девочек ищут милиционеры-мотоциклисты, по радио передаются объявления и т. д. Все это неправда, придуманная для «занимательности» сюжета! Вместо того чтобы показывать на протяжении всего фильма простую и ясную, повседневную, а потому и интересную жизнь школы, автор прибегнул к случайным, якобы занимательным ситуациям.

Автор, пишущий для детей, не должен занимательность подменять ложными по своему содержанию, хотя и острыми, ситуациями или становиться на путь простого «увеселения». Когда, например, маленькая девочка Лидочка в фильме «Слон и веревочка» пришла к соседу, испортила чертежи и развесила их, как белье, на веревочке,— это смешно, но вряд ли такая внешне эффектная занимательность способствует обогащению духовного мира ребенка.

Занимательность должна включать содержательность. Автор только тогда достигает истинной занимательности, когда, строго учитывая интересы ребенка, его жизненный опыт, помогает ему через серьезные и глубокие сюжеты и характеры познать мир. У нас уже появилось большое количество детских произведений, с успехом достигших такого рода занимательности. Так, например, в повести В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи» рассказывается о делах сложных и волнующих. Писательница добилась в детской книге глубокого раскрытия сложных жизненных явлений, показала мир, окружающий ребенка, во всем его многообразии, не остановилась перед глубокими психологическими объяснениями поступков своих героев. В книге широко представлены взаимоотношения детей со взрослыми, с родителями. Переплетение жизненных обстоятельств помогает ребенку познать истину, увидеть примеры, достойные подражания, и полюбить героя. Все это и является по существу тем занимательным, захватывающим, что увлекает юного зрителя, чего он обычно и ждет от детских книг и фильмов. Следует надеяться, что при экранизации книги «Васек Трубачев и его товарищи», которая сейчас осуществ-

ляется, не будет снижена глубокая содержательность этой прекрасной повести.

Как нам кажется, удачным примером занимательного произведения для детей является киносказка «Пахта-ой» (сценарий В. Витковича и М. Карюкова, режиссер К. Ярматов). Авторы фильма сумели в яркой увлекательной форме рассказать о значении хлопка и вместе с тем выявить высокие моральные качества, присущие советским детям. Перед юным зрителем проходят то живописные кадры из реальной жизни советского Узбекистана, то волшебные, сказочные сцены. Эта киносказка на современном советском материале ценна в познавательном отношении и обладает большой воспитательной силой.

Юные граждане нашей страны с большим интересом ждут все новых и новых фильмов. Но надо сказать, что создание детских фильмов не стало еще глубокой, насущной заботой мастеров киноискусства. Многие наши ведущие кинорежиссеры зачастую отказываются снимать детские фильмы, потому что неправильно, ошибочно понимают задачи искусства для детей. До сих пор еще многих мастеров пугает «детскость» этих фильмов, которая, как им кажется, несовместима с привлекающими их большими и сложными проблемами современности.

В практике многих мастеров кино естественно и закономерно стремление к эпическим полотнам. А вот возможности героики в детской тематике режиссеры почему-то не видят. Это глубоко ошибочное представление, что подтверждает и сама практика нашего киноискусства. Всем хорошо известен фильм «Зоя». Несмотря на некоторые его недостатки, все же следует сказать, что в советской детской кинематографии это первая и весьма удачная попытка создать эпическое произведение, запечатлеть светлый образ нашей замечательной современницы.

Это фильм о величии, мужестве и благородстве русского народа, о прекрасной героической молодежи страны социализма. В картине хорошо выражена патриотическая идея беззаветной любви к Родине. Фильм звучит как гимн жизни, радости бытия. Несмотря на гибель Зои от рук фашистских палачей, не смерть и не горе, а радость и торжество жизни и справедливости являются центральной темой фильма. Автором найдено драматургическое решение для изображения жизни героини, от ее рождения до великого подвига. Зоя родилась в год смерти Ленина, в тот год, когда страна у гроба своего вождя давала клятву продолжать его великое дело. Детство героини проходило в незабываемые годы сталинских пятилеток, когда воздвигалось величественное здание социализма. Первые впечатления ребенка, его мысли и думы связаны с радостью созидательного труда, с восхищением перед героикой и красотой человеческого подвига. Сама жизнь лепила будущий характер этой отважной девуши и подготовила ее к свершению выдающегося подвига.

Фильм «Зоя» имеет большое принципиальное значение в развитии детского киноискусства. Рассказ о детстве простой советской школьницы дается в неразрывной связи с ростом всей страны. Это широкое эпическое повествование о нашей современной действительности, о нашей замечательной молодежи. К числу такого рода картин относится и фильм «У них есть Родина».

События в фильме посвящены трагической судьбе детей, попавших в репатриационные американо-английские лагери. Юные советские граждане подвергаются ужасающим духовным и физическим пыткам и зверствам. Но страстное желание вернуться на родную советскую землю придает им все новые и новые силы.

Фильм находит глубокий отклик в душе зрителя благодаря своей эпически звучащей теме — единства Родины и ее детей. Не разлучить плененных англо-американской военщиной детей с их социалистической Родиной. Отчизна спасет их из неволи. Эмоционально, с большой художественной убедительностью фильм разъясняет детям вопросы сложной международной жизни, показывая им два лагеря: лагерь реакционный, враждебный всему человечеству, и широкий, просторный мир их счастливой Родины.

Киноискусство для детей нуждается в самом заботливом и пристальном внимании. Наши мастера в большом долгу перед юными гражданами. Высокие, благородные идеи воспитания нового человека, человека Сталинской эпохи, должны воодушевить всех деятелей советского киноискусства на создание идейных и высоко художественных произведений для детей. Это — почетный долг советской кинематографии.

А. ЗГУРИДИ

Народный артист РСФСР

РОЛЬ ЦВЕТА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМАХ

Научная кинематография получила в нашей стране исключительно широкое развитие. Нет такой отрасли знаний, которая в той или иной мере не нашла бы отражения в научных фильмах.

Ежегодно наши киностудии выпускают десятки научно-популярных картин, пропагандирующих достижения советской науки техники и культуры, отражающих творческий созидательный труд советских людей, воспевающих величие и красоту нашей Родины. Все больше и больше повышается у нас роль кино в популяризации научных знаний. Растет число киноустановок в наших школах, вузах и других учебных заведениях; расширяется сфера применения кино в работе научно-исследовательских учреждений.

Кино по праву заняло одно из ведущих мест в гигантской научной и культурно-просветительной деятельности, которая ведется в нашей стране.

Сила научного кино, его преимущество перед другими способами распространения знаний, методами обучения и исследования состоит в том, что оно обладает ни с чем не сравнимыми выразительными средствами. Очень многое, что доступно кино, часто оказывается совсем не под силу другим методам наблюдения и исследования.

Только при помощи кино можно наглядно продемонстрировать и изучить в динамике ряд процессов и явлений, наблюдение которых либо затруднено, либо вовсе невозможно из-за того, что в действительности они протекают крайне медленно или же очень быстро, например, рост растений, образование кристаллов, деление бактерий, полет пули или снаряда и т. п. Кинематограф обладает возможностью уплотнять или, наоборот, растягивать во времени тот или иной процесс, делая его доступным для визуального наблюдения.

Так, наблюдая отдельные фазы роста цветка, зарисовывая эти фазы, можно составить более или менее ясное представление о процессе его развития, можно рассказать об этом процессе, демонстрируя зарисовки или снимки отдельных фаз роста, но никакими другими средствами, кроме как замедленной киносъемкой, нельзя зафиксировать и тем более показать в динамике течение всего процесса роста цветка, что является наиболее важным.

Можно при помощи математических вычислений восстановить и показать в схеме траекторию полета снаряда или пули, но нельзя без помощи ускоренной киносъемки наблюдать и тем более показать их действительное движение в полете.

Можно через микроскоп наблюдать жизнь того или иного микроорганизма, но только соединив микроскоп с кинокамерой, можно сделать эту жизнь доступной для наблюдения самому широкому кругу зрителей.

Примеры, показывающие преимущество кино, можно продолжить, но и сказанного вполне достаточно для вывода: научное кино является самым могучим, самым массовым средством распространения знаний и весьма плодотворным методом исследования и изучения.

Обладая способностью делать невидимое видимым, проникать в сложнейшие процессы и явления, раскрывать сокровенные тайны природы, кино до недавнего времени было лишено важнейшего компонента — цвета. Все предметы выглядели на экране

однотонными, лишенными присущей им в действительности окраски. Отсутствие цвета значительно снижало познавательные возможности научного кино.

С появлением цвета открылись огромные перспективы повышения научной ценности фильмов, использования цвета как средства познания.

Цвет с небывалой быстротой вошел во все отрасли советской кинематографии, в том числе и в научно-популярное кино.

В 1947 году Московской киностудией научно-популярных фильмов был снят на трехслойной цветной пленке журнал «Наука и техника». Это и было началом внедрения цвета в научно-популярную кинематографию (если не считать двух экспериментальных цветных фильмов: «Самарканд» и «Бухара», снятых на двухцветной пленке той же студией в 1937 году). Немного времени прошло с тех пор, но теперь уже трудно представить себе полноценную научную картину не в цвете.

Именно научные фильмы больше всего нуждаются в цвете, ибо без него часто нельзя составить правильное представление о трактуемом предмете или явлении.

Рассмотрим роль цвета как средства познания в различного рода научных фильмах.

Известно, какое большое значение для пропаганды основ научного материалистического мировоззрения играют фильмы о происхождении и жизни растений и животных, базирующиеся на эволюционном учении. Для авторов таких фильмов весьма важно продемонстрировать зрителю особенности строения растений и животных, их удивительные краски и формы, возникшие в результате непрерывного приспособления живых организмов к окружающим условиям жизни. Без цвета не только трудно дать правильное представление о мимикрии (защитной или покровительственной окраске животных или растений), но часто нельзя даже объяснить, что происходит с живым организмом в тех или иных обстоятельствах.

Только благодаря цветовому воспроизведению авторам фильма «Секреты природы» удалось показать много случаев поразительной мимикрии растений и животных.

Вот на зеленом листе мы видим какой-то тоже зеленый нарост. Неожиданно «нарост» задвигался, и только тогда стало ясно, что это живое существо — гусеница. На экране «загадочная картинка»: ветки кустарника, прошлогодние листья, трава... Кто здесь притаился? Обнаружить нельзя. Мгновение — и все «ожило»: поднялась птица, цвет перьев которой полностью сливался с окружающей обстановкой.

На берегу сидит лягушка. К ней подползает змея. Заметив ее, лягушка внезапно перевертывается на спину. На брюшке возникает устрашающая окраска — яркие разноцветные пятнышки. Змея осторожно отползает в сторону.

Красивые яркие цветы видны издалека. Не успевает насекомое, привлеченное яркой расцветкой, сесть на цветы, как тут же оказывается в плену у этих коварных хищников растительного мира.

Все эти интересные примеры мимикрии нельзя было бы показать, если бы авторы не использовали цветной съемки.

В цветном фильме «Во льдах океана» большое место уделено показу подводного мира. Впервые зритель видит фауну арктических морей в цвете. Яркие краски морских звезд, актиний, медуз и многих других животных поражают воображение. И в этом опять-таки прежде всего заслуга цветной киносъемки, без которой не удалось бы создать и малой доли огромного впечатления, производимого этим поразительным, кажущимся даже сказочным миром.

Можно сослаться на другие примеры, вспомнить в биологических фильмах прекрасные съемки растительного мира, которые мы видели в фильме «Повесть о жизни растений» (режиссер М. Каростин), пернатых странников, любовно показанных в фильме «В зарослях Волжской дельты» (режиссер В. Шнейдеров) и в ряде других картин. Все эти примеры убеждают в том, что в биологических фильмах цвет играет решающую роль как фактор познания.

Есть в научно-популярном кино такие отрасли, где создание черно-белых фильмов почти не имеет никакого смысла, так как предметы, которые должны быть изображены на экране, органически связаны с цветом, он является главным их компонентом. Речь, в первую очередь, идет о популяризации произведений живописи.

На экран уже выпущены фильмы о Репине, Крамском, Сурикове, Федотове, Левитане и других наших великих художниках, а также о замечательных памятниках зодчества. Именно цветная киносъемка дала возможность сделать доступными миллионам кинозрителей произведения заме-

чательных художников во всей полноте богатства красок, свойственного оригиналам.

Исключительно важна также для видовых географических фильмов передача в натуральных красках волнующих поэтических пейзажей нашей Родины.

Существуют области знаний, исследующие такие объекты, в киноизображении которых, на первый взгляд, цвет ничего не может прибавить и может быть признан даже излишней роскошью.

Казалось бы, к таким отраслям знания относится астрономия. Но вот не так давно Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов выпустила цветную картину «Вселенная», талантливо сделанную П. Клушанцевым и Н. Лещенко по сценарию А. Сазонова и получившую премию на VII Международном фестивале в Карловых Варах. Во многих красочных кадрах этого фильма и в первую очередь кадрах, подтверждающих гипотезу о существовании жизни на Марсе, цвет и только цвет помогает усвоению сложнейших научных проблем.

Обратимся к другой области знаний — минералогии. Мы знали и раньше, какой изумительный эффект дает обычная замедленная съемка процесса образования кристаллов. В новой картине «В мире кристаллов», созданной недавно под руководством режиссера А. Сардана Московской студией научно-популярных фильмов, мы увидели процесс кристаллизации разнообразных веществ, заснятый при помощи поляризационного микроскопа. В этом микроскопе луч света, проходя через призмы, вырезанные из исландского шпата, не только раздваивается, но еще и поляризуется (поляризованный свет отличается от обыкновенного тем, что он может проходить сквозь кристаллы не во всех направлениях).

Засняв процессы кристаллизации в поляризационном микроскопе, авторы этого фильма показали, как окрашивалось каждое кристаллическое зерно. Трудно описать впечатление от возникающих на экране беспрерывно изменяющихся многоцветных геометрических композиций. Зрелище получилось поистине феерическое.

Но дело не только и не столько в силе эстетического воздействия, а в том, что эти прекрасные цветные кадры имеют огромное познавательное значение.

Этот же фильм демонстрирует процесс образования искусственного рубина. Бесцветный белый порошок (окись алюминия), нагретый до «астрономической» температуры, на глазах у зрителя плавится, образует кристаллы, а затем при остывании постепенно приобретает характерный рубиновый цвет.

Деятели медицины в содружестве с киноработниками создали интересный экспериментальный фильм, в котором цвет выступил в своем новом качестве. Существует болезнь, которую можно определить по цвету глазного яблока. Характерный случай такого заболевания был заснят на цветную пленку для точного диагноза, и фильм явился хорошим учебным пособием для студентов и молодых врачей.

Нет нужды доказывать, какое значение имеет цветная киносъемка при показе спектрального анализа, многих характерных химических реакций в фильмах, предназначенных для изучения или популяризации физики и химии.

Но есть область знаний — техника, где вопрос о целесообразности применения цветной киносъемки вызывает сомнения. Некоторые считают, что технические фильмы не нуждаются в применении цвета, другие настаивают на том, что он может быть выдвинут в качестве важнейшего фактора, помогающего усвоению сложнейших процессов и явлений, о которых трактуют картины, посвященные технике.

В одном из технических фильмов учебного кинокурса по автомобилю нужно было показать принцип работы двигателя внутреннего сгорания. Казалось бы, можно было поступить просто: сделать черно-белую мультипликацию и на рисованной схеме показать функцию каждого из четырех тактов мотора. Но режиссер фильма Н. Чигорин и научный консультант академик Г. Зимелев поставили перед собой более сложную задачу — найти способ наиболее доходчивого, наиболее ясного показа. И вот каждому такту мотора они присвоили условный цвет, а затем соответствующим цветом окрасили сектора сделанной в виде круга схемы работы мотора. Это помогало кинозрителю разобраться в сложном процессе, понять и запомнить функцию каждого такта.

Впоследствии цвет, как мнемонический фактор, был применен и в других учебных фильмах того же автомобильного кинокурса, в частности, очень удачно режиссером Носовым в учебной картине «Карбюратор». Чтобы кинозритель лучше запомнил

особенности различных смесей горючего для автомобильного мотора, режиссер окрасил эти смеси в разные цвета. Затем в те же цвета были окрашены маленькие игрушечные автомашины, участвующие в гонке. Первыми к финишу пришли машины, заправленные горючим наиболее высококалорийным. Под каждой машиной соответствующим цветом были вычерчены кривые, которые характеризовали преимущество одних смесей горючего перед другими. И в данном случае использование цвета было весьма эффективным: оно помогло лучше понять и усвоить мысль авторов фильма.

Несмотря на всю очевидность огромной роли цвета в научно-популярной кинематографии, еще не все ее работники правильно применяют цветную съемку, допуская порой серьезные ошибки. Ежегодно наши киностудии выпускают десятки цветных видовых картин, показывающих природу нашей Родины, ее замечательные леса, луга, поля, горы и реки. Правильная передача изумительного богатства красок живой природы — обязательное условие для всех цветных фильмов вообще, тем более для видовых. Между тем нам еще не всегда удается добиться в научно-популярных картинах передачи естественных красок, той мягкости, гармонии цветов, какую каждый из нас наблюдает в природе. Особенно плохо обстоит у нас дело с передачей зеленого цвета. Часто на экране листья деревьев выглядят черными, сочные луга — ядовито зелеными или синими. Не лучше и с передачей естественного цвета воды, скалистых берегов, гор и пр. Природа порой искажается, кажется нереальной.

Отчего это происходит?

Многие склонны взвалить всю вину на якобы еще не совершенную технику цветной съемки. Слов нет, в этом действительно новом деле многое зависит от техники — от качества негативной и позитивной пленки, от условий ее проявления, печати и т. п.

Но несомненно также, что на правильную цветопередачу влияют и другие факторы.

Прежде всего художнику кино необходимо помнить, что цвет в пейзаже не может быть нарочитым: его нельзя сочинять — его надо выбирать. Он должен быть правдив. Этому учат произведения наших великих художников-пейзажистов Саврасова, Васильева, Шишкина, Левитана и многих других — произведения глубоко реалистические.

Решающее значение в передаче натурального цвета на экране имеет правильное освещение предметов съемки. В равной степени важно соотношение освещенности различных частей кадра. Игнорируя элементарные законы освещения, некоторые операторы тем самым искажают натуральный цвет.

Именно этим объясняется неудачная передача естественных красок в видовых фильмах «По южному берегу Крыма», «По Оке» и в ряде других.

Большую роль играет соответствие цветовой характеристики негативной пленки конкретным условиям съемки. От правильности подбора негативной пленки для съемки того или иного объекта в значительной степени зависит результат цветопередачи. Это достаточно хорошо известно творческим работникам, однако они не всегда проявляют необходимую требовательность к людям, снабжающим съемочные группы негативной пленкой.

Недостаточная взыскательность проявляется и при подборе позитивной пленки, тоже в существенной степени влияющей на качество цветопередачи. Такого упрека в одинаковой мере заслуживают не только операторы и режиссеры, но и руководство студий и лабораторий, до сих пор не уделяющие должного внимания правильному подбору позитивной пленки для печати кинокартин.

Нуждается в изменении существующая практика обработки текущего материала по цветным кинокартинам. Всем ясно, как важно для режиссера видеть при монтаже все кадры будущего фильма в том цвете, в котором они должны быть после нормальной печати. Между тем московские лаборатории сдают текущий материал для монтажа, как правило, после первой, по существу пробной печати. Поэтому режиссеры часто вынуждены монтировать заведомо неправильно отпечатанные кадры с крайне искаженным цветом, доверяясь при этом теоретическим рассуждениям и домыслам работников лабораторий и операторов, гадающих о том, каким же данный кадр может получиться при правильной печати. Отсюда неизбежные ошибки режиссеров, нередко включающих в фильмы кадры, впоследствии не поддающиеся печати в нужном тоне, что в конечном счете опять-таки ведет к ухудшению общего качества цветного изображения.

Надо также решительно заявить: для всех творческих работников научно-популярного кино настала пора более углубленного, более осмысленного отношения к использованию цвета. Часто в наших фильмах мы смотрим на природу через слишком «сильные» очки. Отсюда появляются резкость, чрезмерная цветистость, пестрота изображения. Кадры перенасыщаются красками. Усилия многих творческих работников порой направлены не на то, чтобы добиться тонкой, правдивой передачи красок живой природы, а на игру цветом как таковым, на создание всяческих эффектов в картинах закатов и восходов солнца, что более легко для съемки и не требует от оператора серьезного, вдумчивого отношения к цветному решению отдельных сцен и, главное, всего фильма в целом.

Не всегда достаточно осмыслен цвет и в тех случаях, когда мы снимаем не на натуре. Это относится и к декорациям, и к костюмам, и к обстановке, и к свету. Нам надо учиться в первую очередь у живописи, имеющей многовековый опыт. Прежде всего мы должны научиться главному, что отличает подлинно хорошую живопись, — правильно найденному соотношению цветов и, что не менее важно, соотношению света и цвета. Мы должны сознательно использовать цвет, каждый раз проверяя, с какой целью вводится в декорацию тот или другой цвет, в каком соотношении он находится к другим цветам и к свету.

Серьезную проблему представляет собой использование в цветных фильмах звука и в первую очередь музыки и шумов. Известно, что цветная картина быстрее утомляет зрение, чем черно-белая; отсюда у зрителя наступает общее утомление — внимание ослабевает, восприятие понижается. Поэтому чрезвычайно важно исследовать, усиливает ли дополнительно эту утомляемость звук и закономерно ли пользоваться им в цветных картинах в такой же мере, как в черно-белых фильмах. Вопрос этот должен быть изучен совместно с физиологами, а в отношении научных фильмов и с педагогами.

Задачи повышения качества цвета и улучшения его использования в кинокартинах поставлены сейчас перед всеми творческими деятелями советской художественной, научно-популярной и документальной кинематографии, создающими цветные фильмы, перед инженерно-техническим персоналом предприятий, изготовляющих и обрабатывающих пленку, перед научными работниками, разрабатывающими теоретические вопросы цветного кино, и перед руководителями, организующими производственный процесс.

Нет сомнения в том, что все работники советской кинематографии, объединив свои усилия, добьются решения этих задач.

Д. МАСЛОВ

МОЛОДАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ БОЛГАРИИ

Молодое болгарское киноискусство, возникшее с укреплением народно-демократического строя, ознаменовало свои первые шаги рядом творческих побед в художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Первой непосредственно соприкоснулась с жизнью народа кинохроника, превратившаяся теперь в подлинную кинолетопись жизни и деятельности широких масс трудящихся. Об этом говорят сами названия фильмов: «Новые люди», «Электрификация», «Путь соревнования», «Хаин-Боаз — дорога Республики», «Бригада победителей», «Пять лет народной власти», «Тяжеловесный товарный поезд № 154» и другие.

Работники болгарской кинохроники стремятся отразить новое отношение людей к труду, помочь повышению его производительности, укреплению социалистической дисциплины, охране общественной собственности, развитию товарищеского сотрудничества и взаимопомощи свободных от эксплуатации людей.

В ряду значительных произведений документальной кинематографии стоят такие фильмы, как «Болгария» (созданный совместно с работниками советской кинематографии), «Он бессмертен», «Путь начертан». Документальный фильм «Спасибо тебе, товарищ Сталин» воспроизводит строительство нового промышленного центра — Димитровграда — и отражает братскую помощь, оказываемую Болгарии Советским Союзом.

Крупнейшим достижением кинематографистов Болгарии явилось создание полнометражного документального фильма «Боевой путь». Это кинолетопись авангарда болгарского народа — его Коммунистической партии. В фильме приведены исторические документы о возникновении и развитии революционного движения в Болгарии, о влиянии на него русского революционного движения, о борьбе против оппортунистических течений, освещены важнейшие события истории страны. Волнующие кадры рассказывают о борьбе болгарского народа против гитлеровских оккупантов, об освобождении страны Советской Армией, об успехах социалистического строительства.

На VII Международном кинофестивале в Карловых Варах премией за публицистический документальный фильм отмечена болгарская документальная кинокартина «Лицо изменников», разоблачающая происки фашистской клики титовцев.

Целям вовлечения всех трудящихся Болгарии в активное строительство нового общества, повышения культурного уровня народа, обогащения опытом и внедрения передовых методов труда в промышленности и сельском хозяйстве служат фильмы научно-популярной кинематографии.

Болгарские работники научного кино сравнительно быстро добились успехов. Об этом свидетельствуют и фильмы первых послевоенных лет — «Люди в облаках», «Длинный путь сигаретты» — и многие последние картины.

Научный кинорепортаж «По пути Мичурина» рассказывает об опыте специалистов сельского хозяйства страны по усвоению передовых мичуринских методов; социалистическому строительству в Пиринском крае посвящен фильм «Солнце над Пирином»; о новом средстве борьбы против туберкулеза, найденном болгарскими

учеными, рассказывает в киножурнале интересный сюжет «Птизин»; несколько фильмов («Ценное наследство», «Архитектура Копривщицы» и др.) знакомят с выдающимися памятниками болгарского реалистического искусства.

Студия научно-популярных фильмов выпускает киножурнал «Наука и техника», а также агротехнические, санитарно-просветительные, медицинские, учебно-спортивные картины.

Первая художественная картина, созданная болгарскими кинематографистами,— «Калин Орел» («Побег из неволи») — посвящена героическим страницам истории освободительного движения болгарского народа против турецкого владычества.

Естественно, что первая картина не свободна от недостатков. Главный из них состоит в том, что она строится не столько на глубоком социальном конфликте, сколько на эпизодах личной драмы героя, что значительно обеднило возможность более широкого показа общественной борьбы. Однако при всех частных недостатках фильм в целом является несомненной удачей. Он удостоен премии имени Димитрова и с успехом демонстрировался в Болгарии и на зарубежных экранах.

В следующем фильме — «Тревога» — сценаристы Орлин Василев и Анжел Вагенштейн, режиссер Захарий Жандов, операторы Емил Рашев и Захарий Жандов рассказали о борьбе болгарского народа, руководимого Коммунистической партией, против монархо-фашистского режима и гитлеровских оккупантов. События, происшедшие в жизни болгарского народа в период 1941—1944 годов, показаны через историю одной семьи, члены которой являются представителями различных политических убеждений и различных взглядов. Глава семьи Витан Лазаров — убежденный сторонник патриархальных устоев, наивно полагающий, что если он будет сохранять «нейтралитет» в тревожное для страны время, пламя войны не коснется его дома.

Картина показывает, что подобные заблуждения оказались на руку гитлеровским палачам и их сообщникам из монархо-фашистских кругов в самой Болгарии.

Неотвратимый ход событий рушит убеждения Лазарова: война врывается в его дом, кончается мнимый «нейтралитет» семьи. Зять Витана, коммунист Сава, уходит к партизанам; дочь Лили, следуя за своим мужем, тоже вступает на путь активной борьбы с оккупантами; сын же, Борис, участвуя как жандармский офицер в гнусной расправе над жителями болгарских сел, становится врагом семьи, врагом своего народа. Витан убеждается, что добиться счастья можно только в результате активной, напряженной борьбы. Фильм заканчивается волнующими эпизодами ликования населения болгарской столицы в день ее освобождения Советской Армией от ига гитлеровских оккупантов.

«Тревога» — произведение реалистического прогрессивного искусства — является большим вкладом болгарских киноработников в борьбу за мир во всем мире, против поджигателей войны.

Однако и этому фильму присущ тот же недостаток, что и первому: внутрисемейные конфликты, личные судьбы Лазаровых несколько заслоняют главное. Поэтому борьба болгарского народа во главе с рабочим классом и коммунистической партией не нашла в картине достаточного художественного обобщения. Бледно показана предательская роль национальной буржуазии.

Тем не менее, фильм «Тревога» является большим достижением болгарской кинематографии и по достоинству оценен не только болгарскими зрителями: на VI Международном кинофестивале в Чехословакии в 1951 году он получил «Премию борьбы за свободу».

Следующий фильм посвящен созидательному творческому труду болгарского народа. Это «Утро над родиной». В создании фильма приняли участие сценарист Камен Калчев, режиссеры Антон Маринович и Стефан Сырчаджиев, оператор Бончо Карастоянов, композитор Тодор Попов, виднейший актер Петр Димитров и молодые актеры Любомир Кабакчиев, Иван Стефанов, Жени Божинова, Апостол Карамитев и другие.

Фильм наполнен событиями, которыми богата сегодня жизнь освобожденного народа, строящаяся на социалистических началах, и повествует о творческом порыве коллектива молодых людей, живо откликнувшихся на призыв партии и народного правительства включиться в развитие хозяйства молодой республики, о том, как в процессе сознательного коллективного труда формируется новый человек, сознающий себя частицей общего целого.

На строительство большой плотины, где работает молодежная бригада, пробрались враги народа с целью организации саботажа и вредительства. Агент империалистической реакции Георгий Велизаров вместе с бывшим офицером пытаются склонить Ивана Бобчева — сына среднего банковского чиновника — к совершению вредительского акта. Авторы правдиво и убедительно раскрывают эволюцию мировоззрения неустойчивого молодого человека— Ивана Бобчева. Он не сразу приобщается к движению молодежи, переживая колебания, доходя до попытки трудового дезертирства, преодолевая серьезные душевные конфликты. Однако вмешательство руководителя бригады, опытного, чуткого человека Найденова помогает Бобчеву найти правильный путь. Иван разоблачает происки вредителей. Самоотверженный труд коллектива по сооружению плотины увенчался успехом.

Несмотря на известный схематизм в обрисовке некоторых положительных героев, в особенности представителей старшего поколения, картина является шагом вперед по пути овладения болгарскими кинематографистами современной тематикой. На VII Международном кинофестивале фильм награжден особым почетным дипломом за правдивое отражение жизни молодежи, строящей социализм.

Первым удачным кинопроизведением о рабочем классе явилась картина «Данка» (первоначальное название «Синие рабыни»). Над созданием фильма работал коллектив ведущих мастеров болгарской кинематографии, а также талантливая молодежь: автор сценария — писатель Кристо Белев, режиссеры Иван Фичев, Борис Борозанов и Кирилл Илинчев, операторы Васил Холиолчев и Бончо Карастоянов, композиторы Георги Иванов и Димитр Сагаев, артисты Иванка Димитров, Асларух Темелков, Михаил Танев, Асен Камбуров, Милка Туйкова, Мирослав Миндов и другие.

Действие фильма протекает в период монархо-фашистского ига и заканчивается в первые дни освобождения страны Советской Армией. На примере жизни работниц одной текстильной фабрики авторы дают обобщающую картину роста самосознания народных масс. Героиня фильма Данка покидает родное село, стремясь спастись от эксплуатации алчного чорбаджия — кулака. Вместе с другими сельскими девушками она пришла на текстильную фабрику, где условия работы оказались нисколько не лучше тех, которые были в селе. Но здесь, за высокими каменными стенами, обнесенными колючей проволокой, у рабочих и работниц созревает сознание необходимости борьбы против жестокой эксплуатации. Члены подпольной организации ведут разъяснительную работу, сплачивая коллектив фабрики, готовя его для революционной борьбы. Данка становится активным сознательным борцом. Она расклеивает призывы нелегального ЦК партии, возглавляет делегацию к фабриканту, отстаивающую права рабочих, устанавливает связь с подпольной организацией, помогает партизанам. Ничто не может поколебать веру Данки в наступление лучшего будущего. Это радостное будущее приносит Советская Армия, освободившая болгарский народ от фашистского рабства. Теперь перед Данкой, как и перед всем трудовым народом, открыты широкие горизонты. Она становится знатным человеком своей родины, получает почетное звание лауреата Димитровской премии.

Новизна тематики, яркие образы новых людей, близкие сердцу каждого честного болгарского патриота, обеспечили успех фильма.

Исполнительница главной роли Милка Туйкова, чтобы создать жизненно правдивый образ, училась ходить за плугом, работать на ткацком станке, и не на одном, а на четырех. Как непохоже это вдохновенное стремление овладеть правдой жизни на тренировку буржуазных «кинозвезд», усваивающих штампованные приемы и трюки!

Животворным источником, помогающим болгарским киноработникам овладевать методом социалистического реализма, является опыт советского кино. «Мне кажется,— делилась Милка Туйкова со зрителями,— что если бы не советские фильмы, которые мы постоянно смотрим, на которых мы учимся, я достигла бы худших результатов». За создание яркого образа передовой болгарской работницы актриса Милка Туйкова была отмечена почетным дипломом на VII Международном кинофестивале.

Помощь советских киноработников, повседневное внимание Болгарской коммунистической партии к развитию отечественного кино—залог дальнейших его успехов.

В начале этого года Совет Министров Народной Республики Болгарии принял постановление, в котором поставил перед киноработниками задачу «воспитывать в болгарских гражданах новые моральные качества, новое отношение к труду, воспитывать в них социалистический патриотизм и готовность встать на защиту своего социалистического отечества, укреплять братскую дружбу с Советским Союзом и борьбу за мир».

В постановлении особо подчеркивалась необходимость создания фильмов, посвященных социалистическому строительству и воспроизводящих на экране образы новых людей — героев труда на фабриках, заводах, в шахтах, в трудовых сельскохозяйственных кооперативах, образы героической димитровской молодежи, трудовой интеллигенции.

Наряду с этим деятелям болгарского кино предстоит воплотить в художественных образах славное историческое прошлое своего народа, его героическую борьбу против турецких поработителей, борьбу под руководством коммунистической партии против фашистского режима, показать с экрана лучших сынов родины — Христо Ботева, Василия Левского, вождя и учителя болгарских трудящихся Георгия Димитрова.

Сейчас ведутся съемки большого художественного фильма «Под игом» по роману классика болгарской литературы Ивана Вазова. В картине будет отражено историческое Апрельское восстание эпохи освобождения Болгарии русской армией от феодально-тиранической власти турецкого султана.

Находятся в производстве полнометражный документальный фильм о вожде болгарского народа товарище Димитрове. Готовятся к выпуску документальные кинокартины о поэте-революционере Х. Ботеве и пролетарском писателе Н. Вапцарове. Социалистическому переустройству болгарского села посвящается фильм «Без межи». Мастера хроники готовят новые короткометражные документальные фильмы о жизни современной Болгарии—о стахановском движении, о борьбе трудящихся за повышение качества продукции, о вовлечении женщин в строительство социализма, о развитии спорта и т. п.

Успехи, достигнутые в развитии молодого национального по форме, социалистического по содержанию киноискусства, должны быть закреплены.

Создание дубляжной студии и студии мультипликационных фильмов значительно расширяет производственную мощность кинопромышленности. Организация специального кинематографического учебного заведения облегчит положение с кадрами специалистов.

Глубокое изучение основ марксистско-ленинской теории, к которому призывает Болгарская коммунистическая партия всех работников искусства, поможет им овладеть методом социалистического реализма и сделать болгарское кино «могучим средством воспитания народа и подъема его культурного уровня» (Г. Димитров).

СТАНИСЛАВ АЛЬБРЕХТ

Председатель Центрального управления кинематографии Польской Народной Республики

БОРЬБА ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОЛЬСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

В буржуазной Польше фильм служил прежде всего коммерческим целям предпринимателя, который определял его пригодность и цену. Наряду с цензором предприниматель играл роль художественного диктатора, который руководствовался классовыми интересами буржуазии и угождал самым пошлым вкусам закоренелого мещанства.

За весь двадцатилетний период существования буржуазного польского государства было создано всего несколько фильмов, имевших известную ценность. Они были поставлены, вопреки цензуре и придиркам предпринимателей, молодыми прогрессивными работниками кино Вандой Якубовской, Александром Фордом и другими, принадлежавшими к группе «Старт» и находившимися под влиянием советской кинематографии.

Освобождение нашей страны героической Советской Армией от фашистских захватчиков и переход власти в руки народа открывают новую главу и в истории польской кинематографии.

Начало было чрезвычайно трудным. Сосредоточенные в Варшаве киноателье и лаборатории за время войны были разрушены до основания, как и все предприятия кинопромышленности. Из семисот пятидесяти существовавших в Польше до войны кинотеатров уцелело едва лишь около сотни.

Огромными и особенно болезненными были потери в кадрах.

Малочисленная группа киноработников, нашедших убежище на гостеприимной советской земле, становится основой организовавшейся в 1943 году при братской помощи советских кинематографистов так называемой передовой киногруппы Войска Польского. В рядах наступающих частей Войска двигались фронтовые кинооператоры, запечатлевшие на пленке боевой путь польского солдата и подготовившие документальные фильмы о советско-польском братстве оружия, о первых общественно-экономических преобразованиях на освобожденных территориях.

В ноябре 1945 года Крайова Рада Народова издала декрет о создании государственного предприятия «Фильм Польски». Перед кинематографией открылись широкие перспективы развития, которые стали возможны лишь в условиях великих революционных преобразований, в условиях восстановления и реконструкции народного хозяйства. Была заново создана производственная база кинематографии, восстановлена и развита киносеть. Из года в год растет производство художественных, документальных и научно-популярных фильмов. Появляются новые кадры, овладевающие профессиональными знаниями в специально созданном учебном заведении — Высшей государственной киношколе.

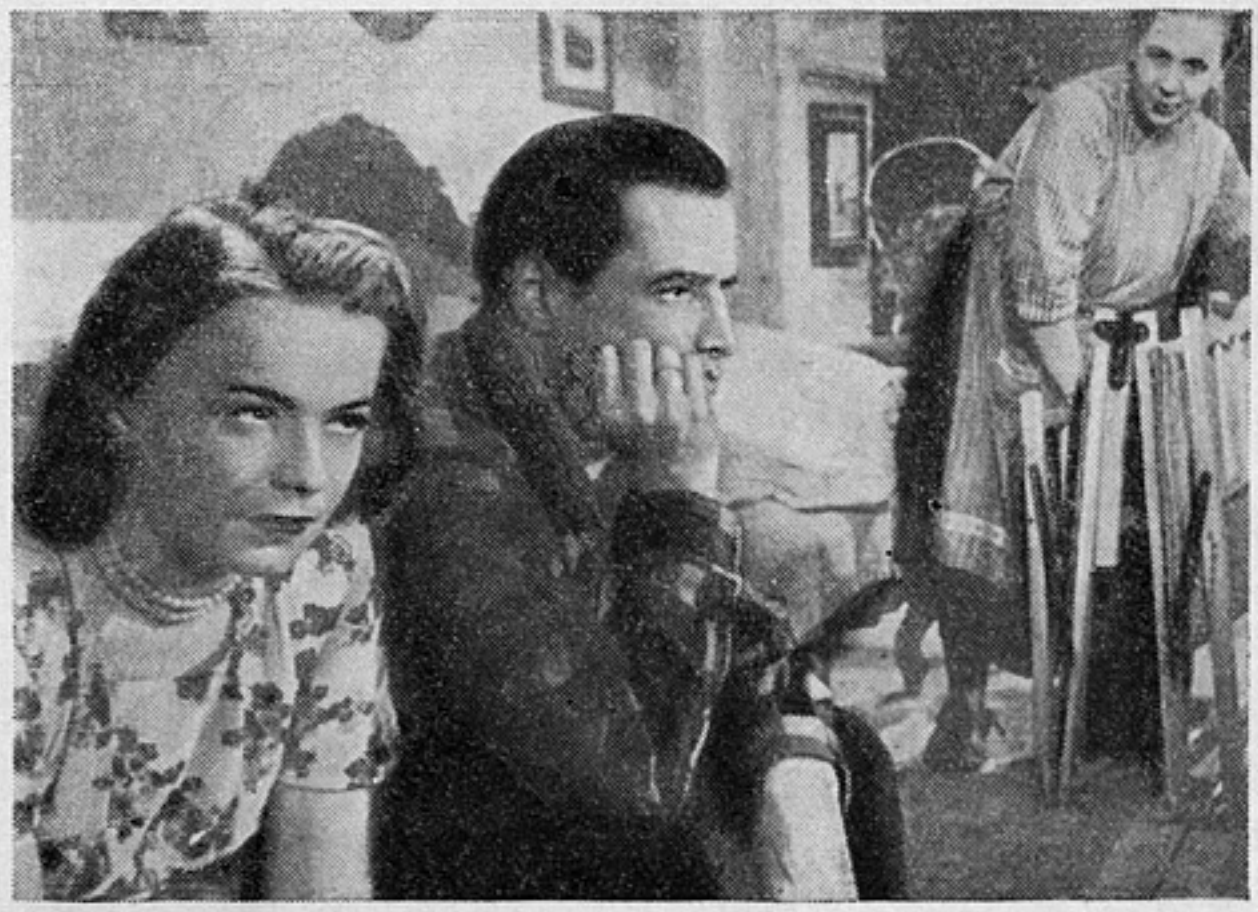
В новых политических и культурных условиях, под заботливым покровительством партии и правительства, благодаря всесторонней помощи советской кинематографии польское кинотворчество поднялось до уровня подлинного искусства. Наиболее прекрасным выражением этого явился фильм «Последний этап» («Освенцим») режиссера В. Якубовской. Польские киноработники могут гордиться тем, что, обратившись сразу после войны к теме периода оккупации, они сумели заметить и по-

«Чертово ущелье»

казать пропасть, отделяющую гитлеровских преступников от немецкого народа. Нанося удар фашизму как врагу человечества, «Последний этап» в то же время был проникнут духом подлинного интернационализма, свободолюбия и уважения к человеческому достоинству.

Развитие польского киноискусства шло отнюдь не путем непрерывных побед и успехов. Здесь было немало поражений и ошибок. Правда, польские кинематографисты, равно как писатели, композиторы и художники, в своем огромном большинстве решительно стали на сторону рабочего класса, создающего строй социальной справедливости, однако это еще не означало перехода на позиции социалистического реализма. Первые годы после освобождения ознаменовались для работников фронта искусства суровой внутренней борьбой со всякими проявлениями реакции, с пережитками буржуазной идеологии. Эта борьба сопровождалась кропотливым, напряженным трудом, направленным на глубокое и всестороннее понимание зарождающейся социалистической жизни, и поисками художественных средств, необходимых для того, чтобы правдиво

«Мое сокровище»



«Мое сокровище»

показать эту жизнь во всем ее богатстве и многообразии.

Критическая оценка накопленного в 1945—1949 годах опыта позволила нашему киноискусству подняться на новый, высший уровень борьбы за социалистический реализм. Первый кинематографический съезд в ноябре 1949 года, подытоживший наши творческие достижения, имеет в истории польской кинематографии исключительное значение. Он явился поворотным пунктом в нашем творчестве, очистил киноискусство от серьезных идеологических искажений и положил начало развернутой борьбе за овладение методом социалистического реализма, за партийность польского киноискусства. В ходе дискуссии на съезде были вскрыты и глубоко проанализированы ошибки в произведениях кинематографии, отражающие правонационалистический уклон в партии. Участники съезда подвергли суровой, но справедливой критике фильмы, созданные за прошлые годы. На этих произведениях, освещающих преимущественно период фашистской оккупации, особенно ощутимо сказалось влияние национализма и ложной «теории» затухания классовой борьбы. Эти фильмы были далеки от исторически правдивого изображения борьбы, которую вел польский народ под водительством рабочего класса, под водительством Польской объединенной рабочей партии за национальное и социальное освобождение. Такими недостатками страдал, например, первый вариант «Непокоренного города». Фильм «Запрещенные песенки» также дает искаженную, исторически неточную картину борьбы с оккупантами, смазывая ее классовый характер.

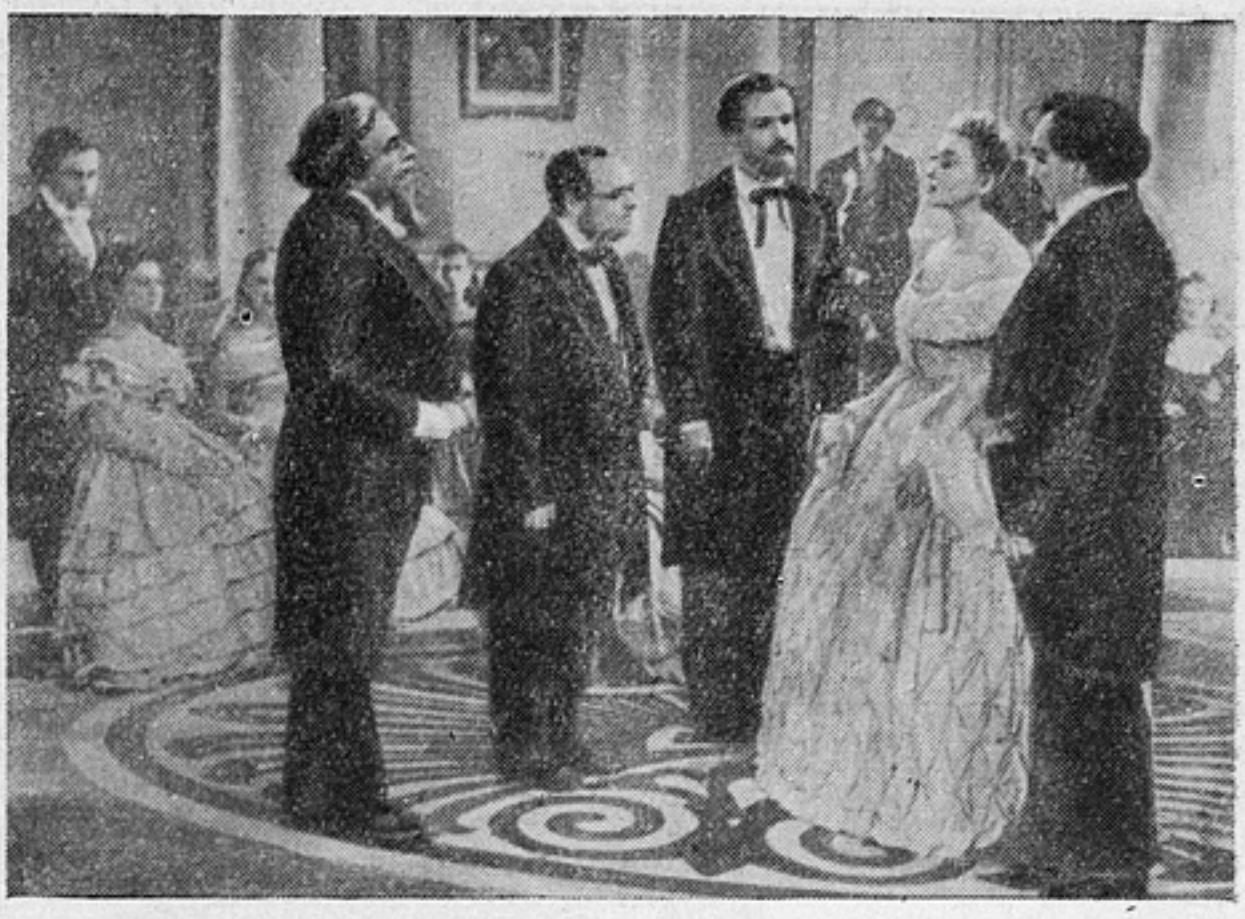
«Оппортунизм в постановке вопроса о народном фронте состоит в том, что упускается из виду гегемония рабочего класса» — сказал председатель Польской объединенной рабочей партии Болеслав Берут на III Пленуме ЦК ПОРП, разгромившем правонационалистический уклон внутри партии.

История борьбы Польши с гитлеровскими захватчиками была отражена киноискусством неправильно вследствие оппортунистической позиции авторов фильма, которые то ли не заметили, то ли упустили из виду гегемона этой борьбы — польский рабочий класс и его партию — и потому сползли на идеологически чуждые позиции. Элементы буржуазной идеологии проникли в такие фильмы, как «За вами пойдут другие», «Дом на пустыре».

Наряду с притуплением бдительности по отношению к правонационалистическому уклону, серьезной ошибкой этого периода было также поверхностное, декларативное отношение некоторых киноработников к проблеме социалистического реализма, в результате чего новая актуальная тематика порой оказывалась в плену у старых, изживших себя драматургических шаблонов.

Серьезными источниками ошибок молодой польской кинематографии явились недооценка роли киносценария как само-

«Варшавская премьера»



стоятельного вида литературного творчества и отсутствие сотрудничества с писателями. Можно без всякого преувеличения утверждать, что польская кинематография 1945—1949 годов развивалась некоторым образом в отрыве от литературной жизни. На Первом кинематографическом съезде на эту ошибку указал советский кинорежиссер Г. Александров. Съездовская дискуссия была тем ценнее, что привела к единодушию в понимании основных изменений, происходящих в сознании киноработников.

Изменения эти, мощным стимулом для которых послужили глубокие решения сентябрьского Пленума ЦК Польской объединенной рабочей партии, создали условия и для более полного понимания подлинно ведущей роли советского искусства и для усвоения как теоретических, так и практических достижений искусства социалистического реализма.

Пользующаяся успехом полная оптимизма сатирическая комедия «Мое сокровище», картина «Чертово ущелье», а также документальный фильм «Широкий путь» свидетельствовали о правильности новых

«Варшавская премьера»

«Непокоренный город»

позиций наших киноработников и об успешных поисках новых путей.

Отражая пафос строительства, показывая людей труда, любящих свою народно-демократическую родину и понимающих ее нужды, а также высмеивая социальных паразитов и клеймя врагов народа, эти фильмы послужили как бы мостками, по которым наше киноискусство вступало в новый период.

* * *

Наш народ сделал огромный шаг вперед. В процессе острой классовой борьбы, преодолевая тысячи преград, трудящиеся массы Польши под водительством рабочего класса и его партии строят фундамент социализма. Мы догоняем и перегоняем западные капиталистические страны. На огромной строительной площадке, какой стала наша родина, возникают новые города, новые фабрики, заводы и индустриальные комбинаты. Раздавшийся в дни зарождения народной Польши призыв о преобразовании страны аграрной в промышленно-аграрную стал свершившимся фактом. Все более многочисленный, все более осознающий свою роль и свои задачи рабочий класс становится цементом, скрепляющим морально-политическое единство народа.

Весьма значительны успехи и в области просвещения и культуры. Изо дня в день увеличивается число учащихся в школах всех ступеней и видов, растут тиражи газет, журналов, книг, учебников. В области кинематографии совершаются перемены, которые углубляют ответственность творческих работников перед народом. В городах возникли сотни новых кинотеатров, деревня получила их свыше тысячи двухсот. Ежегодное количество кинозрителей достигает сотен миллионов. В 1948 году фестиваль советского фильма посетило шесть миллионов зрителей; в 1951 году, в месяц польско-советской дружбы — семнадцать миллионов зрителей.

Развивается художественный вкус и возрастает требовательность народа. Работники польского кино сознают всю глубину ответственности, которую они несут перед зрителями.

Выдвинутый на съезде призыв обратиться к современной тематике, показать пафос нашего строительства, непрестанную борьбу старого с новым, героический труд рабочего класса, который под водительством своей партии, опираясь на помощь, на пример и дружбу Советского Союза, строит в Польше фундамент социализма, был воспринят всеми польскими киноработниками. Первой ответила на этот призыв документальная кинематография. Еженедельная кинохроника воспроизводит картину изменений в нашей жизни и мощного размаха великого строительства («Письмо шахтера», «Ченстохово», «Жерань»), несет идеи мира («Корея обвиняет», «Люди выбирают жизнь»), показывает богатство нашей культуры («Мазовше», «Творчество мастера Ствоша»), и обращается к исто-

«Первый старт»

рии рабочего движения («Юлиан Мархлевский», «Парижская Коммуна»).

Большим достижением нашего документального кино является фильм «Мир победит во всем мире» о Варшавском Конгрессе Мира, получивший премию на Международном кинофестивале в Карловых Варах. Этот фильм демонстрировался в Советском Союзе и получил высокую оценку на страницах «Правды».

За последние годы значительных успехов добилась также просветительная кинематография. К ее несомненным достижениям можно отнести десятки инструктивных фильмов для различных отраслей народного хозяйства, ряд фильмов, популяризирующих завоевания науки и пропагандирующих марксистское мировоззрение, наконец, несколько удачных детских фильмов.

На призыв съезда смелее браться за темы, связанные с современной жизнью, с борьбой за нового человека, за строительство фундамента социализма, откликнулась также и художественная кинематография. В течение первого пятилетия мы выпустили десять полнометражных художественных фильмов, из них семь были посвящены периоду оккупации и три — нашему времени. А два последние года принесли нам пять фильмов, посвященных современной тематике, и два исторических. Хотя сопоставление этих цифр и говорит о явном переломе, однако еще рано делать слишком оптимистические выводы. Мы еще не сумели ответить на основные требования текущего дня.

Разумеется, наше развитие тормозится недостаточным количеством производимых нами фильмов: ряд тем, которые подсказывала жизнь и освещения которых ожидал народ и его авангард — наша партия, еще не нашли отражения на экране.

Если исторические фильмы первого периода часто искажали смысл великих исторических событий, то сейчас положение радикально изменилось; идя по пути, намеченному советским искусством, по пути социалистического реализма, такие фильмы, как «Юность Шопена» и в известной степени «Варшавская премьера», в основном правильно освещают прогрессивные тенденции нашего прошлого.

Первым художественным кинопроизведением, которое смело обратилось к новым проблемам современной жизни, был фильм «Две бригады», поставленный по сценарию Э. Шустера, К. Свинарской, Е. Ценкальского студентами Высшей государственной киношколы под руководством режиссера Е. Ценкальского. За основу сценария принята пьеса чешского писателя В. Кани «Бригада шлифовальщика Каргана». Фильм посвящен новому отношению к труду, взаимопроникновению искусства и жизни, оплодотворяющему влиянию рабочей среды на художников. Хотя в этом фильме еще чувствуется недостаточное знакомство с жизнью, поверхностность и упрощенчество в обрисовке характеров, все же фильм этот сыграл в нашем кино

«Первый старт»

довольно значительную роль. Трудная тема в основном разрешена удачно и заслуживает положительной оценки, особенно если учесть, что фильм был создан молодыми творческими работниками.

Следующим произведением был фильм о молодежи и для молодежи — «Первый старт» (сценарий Л. Старского, режиссер Л. Бучковский). Это фильм, преисполненный оптимизма и радости, фильм о новой, социалистической морали, о перспективах, которые народная власть открывает перед молодым поколением. Показывая правду о нашем времени, он учит новому отношению к труду, уважению к науке, учит бдительности по отношению к классовому врагу.

Проблеме воспитания молодежи, роли школы и коллектива в условиях народной демократии посвящен недавно законченный фильм «Экипаж» (сценарист Я. Роевский, режиссер Я. Фетке).

Несмотря на некоторые недостатки, этот фильм правильно вскрывает воспитательную функцию нашего народного государства, освещает вопросы социалистической морали и пробуждает справедливое чувство национальной гордости, призывая к борьбе с империалистическими поджигателями войны.

Недавно законченный фильм «Первые дни» (сценарий Б. Гамеры, режиссер Я. Рыбковский) воскрешает в памяти исторические дни победоносного шествия Советской Армии и освобождения польской земли от фашистских оккупантов, показывает рождение и укрепление режима народной демократии. В основу сюжета фильма положен рост классового сознания рабочего, который в борьбе с трудностями становится преданным строителем социалистической родины.

Фильм, правда, не свободен от технических недостатков. Но его авторам удалось воссоздать пафос первых дней освобождения. Не смазывая трудностей, стоящих перед новым народным государством, не скрывая отсталости в сознании некоторых представителей рабочего класса, которой пользуется враг, фильм рисует реалистическую картину, воспроизводя события этого периода и его героев.

Смелую попытку изобразить жизнь современной польской деревни предприняли молодые киноработники К. Сумерский и Е. Кавалерович, написавшие сценарий фильма «Чудо у мельницы». Правда, у авторов нет еще полной ясности перспективы, нет глубокого понимания целей нашей борьбы в деревне, но фильм возбуждает ненависть к кулаку, разоблачает его махинации, правдиво показывает классовую борьбу в деревне и мобилизует крестьян на коллективный труд.

Польская кинематография обращается также к нашему великому культурному наследству. Фильм «Варшавская премьера» (режиссеры Я. Рыбковский и С. Ружевич) воскрешает историю постановки на варшавской сцене оперы Монюшко «Галька». Огромная популярность этой оперы и музыкальные достоинства фильма способ-

«Первый старт»

ствовали известному успеху кинокартины, несмотря на ее серьезные недостатки. Нельзя не пожалеть о том, что авторам «Варшавской премьеры» не удалось воплотить в образе Монюшко подлинного величия, свойственного художнику, борющемуся за новое национальное искусство, и убедительно показать связь музыки Монюшко с народом, национальные источники творчества этого композитора.

С тем бо́льшим интересом ожидал польский зритель появления другого фильма, авторы которого поставили перед собой сходные по направлению, но более смелые задачи. Речь идет о «Юности Шопена». Фильм этот, созданный режиссером А. Фордом на основе собственного сценария, художественно правдиво показывает народные корни, революционную направленность творчества величайшего гения польской музыки. Достоинством фильма является реалистическое отображение эпохи, в которую жил Шопен. Показывая, как росло и созревало творчество композитора в огне великих национально-освободительных и социальных движений прошлого века, в коих так ярко проявилась общность задач и целей польских и русских революционеров, фильм разоблачает ложь буржуазной историографии.

Состоявшееся в марте этого года творческое совещание деятелей кино, подытоживая достижения последних лет, подтвердило, что мы в основном освободились от ошибок предыдущего периода, что творческой мыслью наших киноработников руководит стремление к переоценке с научных, партийных позиций нашего исторического прошлого и к правильному пониманию настоящего и будущего польского народа. И все же это стремление реализуется не всегда до конца последовательно, еще не всем нашим кинопроизведениям свойственна полная идейная зрелость, в них порой сказывается недостаточное знание жизни.

Секретарь Центрального Комитета Польской объединенной рабочей партии Эдвард Охаб, выступая на совещании, сказал:

«В художественных и документальных фильмах мы слишком часто встречаемся с поверхностным освещением важных вопросов, с неумением выдвинуть на первый план наиболее важные социальные проблемы, с робкой, половинчатой трактовкой перспективы перевода деревни на социалистические рельсы, с недостаточным вниманием к таким темам, как укрепление братской дружбы с СССР, оборона страны, роль Силезии в жизни возрожденной Польши, борьба с империалистическим саботажем и т. д.».

«В большинстве наших фильмов, особенно в художественных, — говорил Э. Охаб,— еще слишком мало классовой и национальной гордости историческими завоеваниями, которых достиг наш народ под руководством рабочего класса, слишком мало наступательного духа классовой

«Юность Шопена»

борьбы, столь характерного для всей нашей общественной жизни, бурно развивающейся в условиях ломки старых форм и ожесточенного сопротивления изживших себя и прогнивших до основания эксплуататорских классов в городе и в деревне».

Не всегда также правильные идейные предпосылки находят соответствующее им художественное выражение. Часто наблюдается еще творческое упрощенчество, порой отсутствует выразительность и эмоциональность, проявляется уклон к натуралистическому обыгрыванию деталей. Мы еще не сумели в наших фильмах полностью передать красоту и радость нашей новой жизни, выразить пафос наших величественных перспектив, предвидения светлого будущего. Социалистический реализм требует от нас не натуралистического фотографирования, не отдельных наблюдений, а художественного обобщения многосторонней и богатой правды жизни. Без смелых, опережающих жизнь творческих концепций невозможно воссоздать величия переживаемого исторического момента. В основном нас можно упрекнуть в отсутствии размаха как в тематическом планировании, так и в осуществлении творческих замыслов.

Перспективы развития кино в Польше в значительной степени зависят сейчас от правильного разрешения сценарной проблемы.

Следуя опыту советской кинематографии, мы выдвинули в свое время лозунг: сценарий — это самостоятельный литературный жанр, выразив тем самым твердое убеждение, что в Польше не может быть создано идейно и художественно полноценных фильмов, близких народным массам, пока будет продолжаться изоляция кинотворчества от творчества наших романистов и драматургов.

Можем ли мы теперь констатировать успехи в этой области?

Несомненно можем, притом очень значительные.

На примере фильмов «Экипаж», «Юность Шопена», «Две бригады», «Первый старт» и других мы видим плодотворное сотрудничество киноработников с писателями. Положительное влияние литературных достоинств сценария на качество кинематографического произведения впервые было продемонстрировано фильмом «Первые дни», созданным на основе повести Гамеры «Например, Плева», получившей в 1950 году Государственную премию. Следует подчеркнуть, что этот сценарий был разработан автором книги при участии режиссера Рыбковского.

Сценарии постепенно начинают завоевывать свое место в нашей литературе: их начинают публиковать польские художественные журналы, несколько сценариев вышли отдельными изданиями.

Достаточно ли этих успехов? Нет. Слабое сотрудничество между литературой и кино все еще налицо. У нас, к сожалению, нет еще писательских кадров, о ко-

«Юность Шопена»

торых мы могли бы сказать: это писатели, полностью понявшие ценность такого выразительного средства, как кинофильм.

В том, что ни отдельные литераторы, ни писательские объединения не уделяют еще достаточного внимания вопросам кино, в значительной степени виновен аппарат Центрального управления кинематографии.

Отсутствие хорошо разработанного тематического плана, в котором чувствовались бы ясные и широкие перспективы и который опережал бы текущие задачи киноателье, вызывало штурмовщину и стихийность в работе над фильмами. Неумение точно сформулировать задание автору часто было причиной того, что как у сценариста, так и у работников Управления опускались руки и они забрасывали важные темы. Такое неумелое планирование на практике приводило только к созданию бессодержательных документов, так как при этом не учитывались творческие намерения тех писателей, с которыми мы предполагали сотрудничать. Отсутствие сценарного портфеля суживает наше киноискусство тематически, тормозит развитие творчества и не позволяет в полной мере использовать все потенциальные возможности, заключающиеся в нашей технической базе.

Проблема киносценария приобретает особое значение в свете поставленной перед нами партией и правительством ответственной задачи — значительно увеличить количество фильмов. Вопрос о материальных предпосылках для выполнения этой задачи решен постановлением правительства. В целях расширения материально-технической базы польской кинематографии одно из выставочных помещений во Вроцлаве приспосабливается для производства фильмов. Подготовляется также проект постройки под Варшавой оборудованной по последнему слову техники кинофабрики, которая частично должна быть сдана в эксплуатацию еще до конца шестилетнего плана.

Последний съезд работников кино выдвинул категорическое требование изменения существовавших до сих пор форм сотрудничества с литературой. В настоящее время мы стоим перед необходимостью заранее вырабатывать программный план и ясно формулировать требования к писателю, дабы внушить ему чувство авторской ответственности и обеспечить возможно лучшие творческие результаты. По опыту советской кинематографии мы стремимся разработать более дальновидный план и обсудить его совместно с писателями и работниками кино в творческих союзах и объединениях, чтобы таким образом принять на себя совместную ответственность за количество и качество сценариев, за направление развития польской кинематографии, за ее судьбы.

Множество явлений, событий, конфликтов, все богатство нашей жизни с ее революционной ломкой ожидает своего отра-

«Юность Шопена»

жения. Текущий год ставит перед работниками художественной кинематографии довольно серьезные производственные задачи. В первую очередь необходимо завершить работу над ставящимся фильмом «Солдат Победы» (режиссер Ванда Якубовская), посвященном нашему национальному герою, ученику великой партии Ленина—Сталина, воспитанному в славной сталинской школе стратегов — генералу Вальтеру Сверчевскому. Картина явится эпопеей жизни и борьбы великого патриота и интернационалиста. Фильм этот, документально-исторического характера, подобно известным советским картинам этого типа, покажет жизненный путь Сверчевского на фоне победоносной схватки революционных и прогрессивных сил с международной империалистической реакцией.

Недавно начат производством первый польский цветной художественный фильм. Это музыкальная комедия «Приключение на Марienштате», посвященная строителям новой Варшавы — женщинам-каменщикам. Сценарий написан Людвигом Старским, ставит фильм Леонард Бучковский. Оба они, как создатели знакомой советским зрителям комедии «Мое сокровище», убедительно доказали свои способности в этой столь важной и любимой народом области киноработы.

При производстве обоих этих фильмов мы пользуемся, как неоднократно и прежде пользовались, чрезвычайно ценной дружеской помощью советских специалистов. В работе над фильмом «Солдат Победы» участвуют гримеры А. Толкунова и Н. Печенцев, пиротехник Д. Миронов, оператор Ф. Фирсов и художник Г. Грифцов.

Режиссеры Я. Рыбковский и Я. Фетке работают над сатирическим фильмом, условно озаглавленным «Один день в Варшаве», по сценарию С. Гродзенской, З. Гоздавы и В. Стемпня. Сатирическое острие этой комедии направлено против спекулянтов, лодырей, бюрократов и сплетников, одним словом, против тех, кто иногда сознательно и злонамеренно, поддаваясь подсказке вражеской пропаганды, иногда в силу мелкобуржуазных привычек тормозит социалистическое развитие нашего государства.

Предполагается также постановка фильма по сценарию, рассказывающему о самоотверженной борьбе с капиталистами, которую в период между двумя мировыми войнами вели шахтеры Силезского бассейна, руководимые Коммунистической партией Польши.

Началась подготовка к производству сценария, созданного на основе романа Козьневского «Пятерка с улицы Барской», посвященного жизни молодежи и ее участию в социалистическом строительстве. Готовятся сценарии о польско-советской дружбе, о польском солдате и его братстве по оружию с героическим советским солдатом, о выполнении нашего шестилетнего плана, о преобразованиях в польской деревне, где все более успешно развивается коллективное хозяйство. Тематический план предусматривает также создание

фильмов, посвященных истории нашего народа, великим деятелям его культуры, самоотверженной борьбе польского рабочего класса за национальное и социальное освобождение. В этой области особого внимания заслуживают кинобиографии великого астронома Коперника и героя партизанской борьбы в период шведских нашествий в XVII веке Стефана Чарнецкого. Ведется работа над сценарием фильма о «Великом Пролетариате»—первой марксистской организации польского рабочего класса в восьмидесятых годах прошлого века.

Изо дня в день среди нашего народа усиливается жажда научных знаний, жажда подлинно художественных зрелищ. Изо дня в день растут требования польского кинозрителя. Наше общество имеет право требовать от киноработников показа тех революционных изменений, которые преображают социально-политический облик нации, тех творческих процессов борьбы и труда под руководством рабочего класса, в результате которых польская нация превращается в нацию социалистическую. Общество имеет право требовать от киноработников, чтобы они показали на экране великие прогрессивные течения нашего прошлого очищенными от лжи лицемерной буржуазной интерпретации.

«Служа рабочему классу,— говорил Э. Охаб на творческом киносовещании,— художник служит передовой, руководящей силе народа, а тем самым служит всему народу и использует свой талант, знания и творческую страсть в самом прекрасном, самом благородном направлении, всего лучше, всего целесообразнее выполняя свой долг по отношению к обществу. Мы служим рабочему классу, мы работаем для того, чтобы рабочие, а под их руководством и все трудящиеся лучше осознали свои злободневные политические задачи и свою историческую миссию, чтобы трудящиеся массы острее видели, глубже ненавидели и успешнее боролись, успешнее ликвидировали классового врага. Мы работаем, чтобы лучше вооружить трудящихся для выполнения наших великих хозяйственных и культурных планов, чтобы углубить справедливую классовую и национальную гордость трудящихся, чтобы ускорить процесс складывания социалистической нации, чтобы укрепить братскую польско-советскую дружбу и единство всех международных сил, борющихся за мир и прогресс, чтобы воспитывать массы в духе социалистического гуманизма, укрепляя в них несокрушимую уверенность в победе великого дела мира и социализма».

Перед работниками кино стоят также задачи совершенствования мастерства и повышения требовательности к своему творчеству. Мы должны умножить наши усилия, направленные к тому, чтобы поднять на высшую ступень технику нашего кино, чтобы бороться за художественную правду жизни, за совершенство художественной формы.

Польская кинематография возникла и развивается, опираясь на пример советского киноискусства и на дружбу с его мастерами. Польская кинематография непрестанно пользуется братской помощью советских киноработников, которые передают нам свой опыт, помогают овладевать новейшей кинотехникой.

Лучшие произведения советского киноискусства являются для наших киноработников школой социалистического реализма, а для миллионов наших зрителей—факелом, освещающим путь к лучшему будущему.

Опираясь на опыт советского киноискусства, польские киноработники включатся в борьбу народа за выполнение народнохозяйственного плана, за благосостояние, за мир, за светлое социалистическое будущее и отдадут этим великим целям все свои силы, весь жар души, всю полноту страсти и таланта!

К. ИСАЕВА

ЧЕХОСЛОВАЦКИЙ КУКОЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Куклы, кукольный театр, кукольный фильм занимают в Чехословакии совершенно особое место. Куклы прочно вошли в быт всех слоев населения: почти каждая семья, каждая школа, детский сад, предприятие имеют свой кукольный театр. С 1903 года собираются съезды работников чешского кукольного театра, организуются выставки, издаются специальные журналы и сборники.

Не случайно так велика и постоянна любовь чешского народа к кукольному искусству. Еще в XVII веке, когда на сцене господствовали латынь и чужеземные языки — английский, итальянский, французский, а позднее и особенно широко немецкий, театр бродячих кукольников-комедиантов был единственным театром, обращавшимся к народу на его родном чешском языке.

Кукольники переводили и приспосабливали для своего театра произведения классиков мировой драматургии, а главное, ставили пьесы из чешской истории, пробуждая тем самым национальное самосознание народа.

Кукольные театры, тесно связанные с широкими народными массами, вносили свой посильный вклад в их революционную борьбу с австро-венгерской монархией. Творческое воображение народных художников породило одну из любимейших чешских кукол — Кашпарека. Это веселый, остроумный слуга, который прикидывается неловким и глупым, когда дело касается несения службы у пана, и оказывается ловким и смелым во всех остальных случаях жизни. Его оценки происходящих на сцене событий порой носили остро политический характер.

Во время первой мировой войны с куклой Кашпареком в клубе города Плзена выступал Иозеф Скупа, ныне народный артист и крупнейший деятель чехословацкого кукольного театра. Кашпарек Иозефа Скупы со своими остро сатирическими выступлениями стал любимым героем революционных слоев населения города. В 1928 году жители города установили в фойе клуба мемориальную доску своей любимой кукле — Кашпареку, который, как говорится в надписи, «помогал разлагать австро-венгерскую монархию».

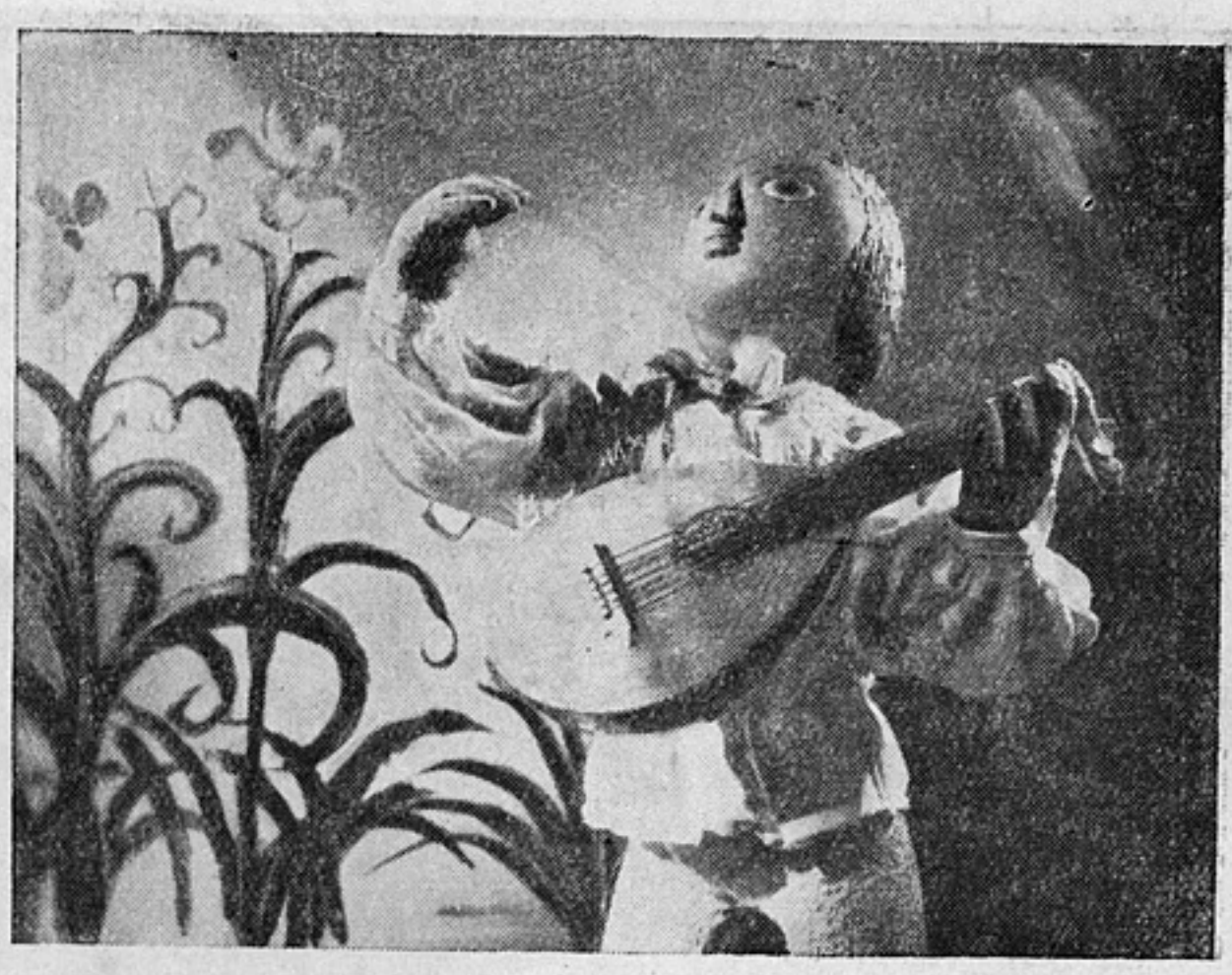
В двадцатых годах Иозеф Скупа создал сатирическую куклу — обывателя Шпейбла, а впоследствии и его озорного сына Гурвинека, которые очень быстро завоевали популярность.

Папаша Шпейбл — это карикатурный образ мелкого буржуа, глупого, ограниченного, чуждого большому размаху и высоким стремлениям. Уже в его одежде — строгий чопорный фрак и деревянные крестьянские башмаки — подчеркивалась карикатурность этого персонажа, постоянно одурачиваемого своим шустрым, дерзким и легкомысленным, но находчивым сынишкой Гурвинеком.

Революционные традиции чешского кукольного театра были продолжены в годы второй мировой войны. В 1940 году в оккупированной Чехословакии в обстановке жестокого террора чешские кукольники собрали свой очередной съезд, явившийся смелой антифашистской манифестацией.

Несмотря на строжайший запрет цензуры, в стране устраивались нелегальные кукольные спектакли, исполнялись сатирические произведения Карела Чапека и современных чешских писателей.

«Баяя»



Иозеф Скупа со своими куклами смело гастролировал по стране, сопровождая свои выступления замаскированными, но понятными чешскому народу выпадами против оккупантов. В январе 1944 года Скупа был арестован гестаповцами (позднее он лишь чудом спасся из горящей тюрьмы в Дрездене). Его куклы Шпейбл и Гурвинек были приобщены к делу.

Когда американские солдаты захватили архив гестапо, они обнаружили среди бумаг помятые фигурки Шпейбла и Гурвинека и выбросили их на мусорную свалку. Здесь-то и нашли этих многострадальных кукол чешские дети. И так как в Чехословакии нет человека, который не знал бы Шпейбла и Гурвинека, дети отнесли свою находку непосредственно Иозефу Скупе.

Чешские куклы не умерли в тяжелые годы гитлеровской оккупации. В страшном фашистском концлагере в Равенсбрюкке и в других местах заключенные чешские женщины мастерили из тряпья и бумаги кукол и устраивали любимые спектакли.

В наши дни чешское кукольное искусство переживает бурный расцвет.

Понятно, что куклы, получившие в Чехословакии такое большое распространение и пользующиеся всенародной любовью, не могли не завоевать себе прочного места в самом массовом из искусств — кино.

Высокое мастерство чешских кукольников помогло быстрому развитию чешского кукольного фильма. Его история насчитывает всего десять лет, но за это время созданы произведения, получившие широкое признание в стране и за ее пределами.

Правда, еще в 1929 году доктор медицины Карел Дримл создал санитарно-про-

«Баяя»

«Баяя»

светительный фильм, героем которого был Кашпарек. В 1931 году зафиксировано на пленку выступление профессора Иозефа Скупы со Шпейблом и Гурвинеком. Но настоящие кукольные фильмы, созданные при помощи объемной мультипликации, появились в Чехословакии лишь в 1942—1945 годах. Подлинный же расцвет чешского кукольного фильма наступил лишь после окончания второй мировой войны, когда все кинопроизводство перешло в руки народно-демократического государства.

В настоящее время в Чехословакии известны три группы, три основных центра производства объемной мультипликации: в Праге, в Готвальдове и самая молодая группа в Брно.

Каждая из этих групп имеет свое ярко выраженное лицо, свой творческий почерк, свой излюбленный вид кукол.

Во главе пражской группы с самого начала ее существования стоит талантливый художник Йиржи Трнка. До прихода в кинематограф он занимался кукольным театром и успел прославиться как автор замечательных иллюстраций в детских книжках. А незадолго до начала второй мировой войны Трнка прошел хорошую школу в театре у профессора Иозефа Скупы, где он осуществлял художественное оформление многих спектаклей.

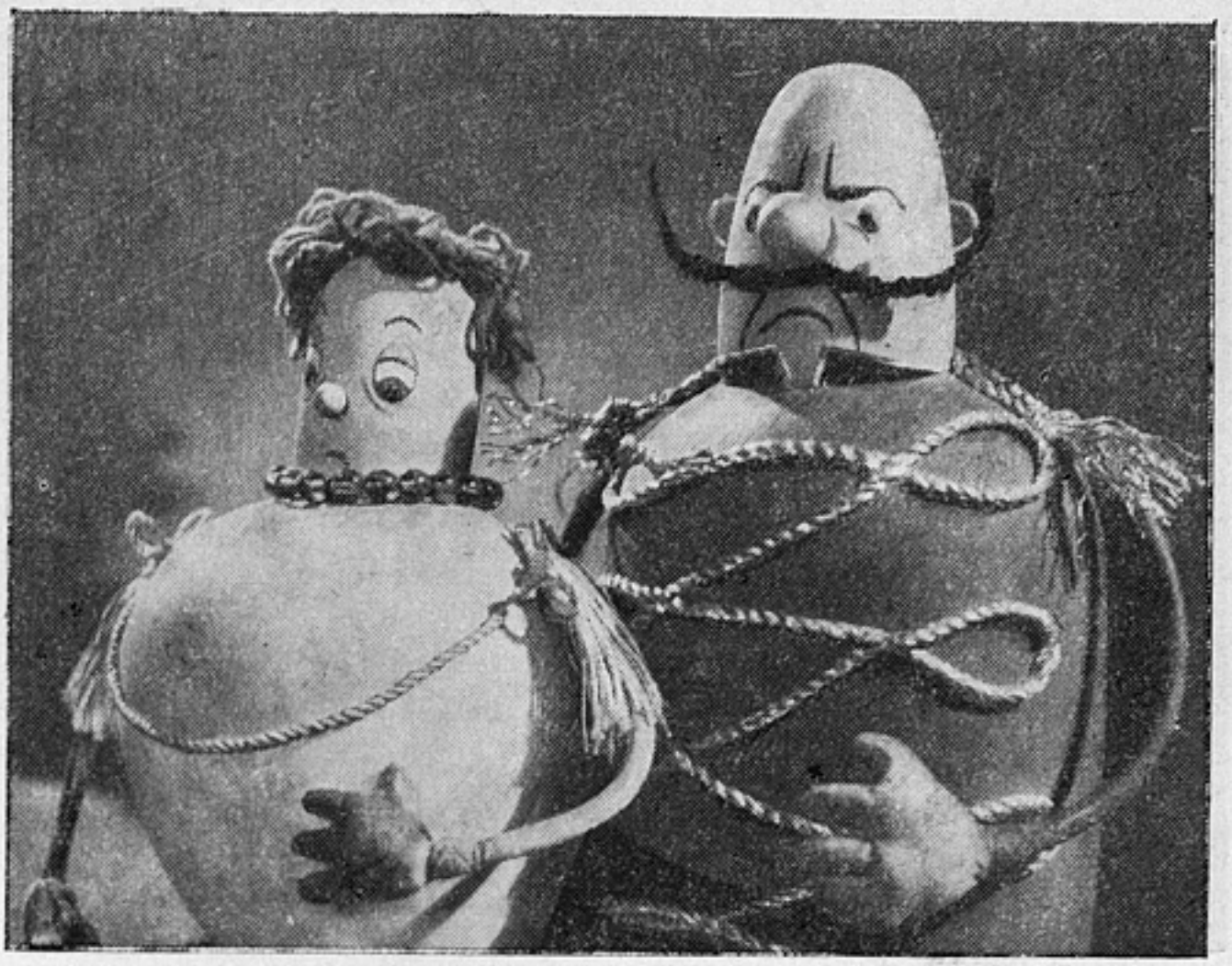
Богатый творческий опыт Йиржи Трнка принес в кинематограф, где проявил себя не только как тонкий оригинальный художник, но и как одаренный драматург и режиссер.

Поставив несколько удачных рисованных мультфильмов («Посадил дед репку», «Зверьки и разбойники», «Лиса и кувшин», «Подарок»), Йиржи Трнка после первой же пробной работы в качестве художника объемной мультипликации «Миша-шарик» создает свое замечательное произведение — цветной кукольный фильм «Чешский год». Картина эта возникла из серии заснятых на протяжении 1945—1947 годов короткометражных объемных мультфильмов, каждый из которых воссоздает ту или иную картинку чешского народного быта, связанного с различными временами года. Перед зрителями проходят оригинальные красочные кадры народных обычаев, обрядов, элементов национальной культуры.

Куклы Йиржи Трнки, так же как и куклы других чешских мастеров, не претендуют на то, чтобы соперничать по своей внешней форме и поведению с живыми актерами. Они всегда остаются милыми забавными игрушками, обладающими стилизованными движениями, неподвижными лицами. Куклы в чешском фильме лишены дара речи. За них говорит автор с помощью музыки, стихов, песен, сопровождающих фильм.

Тем не менее эти условные фигурки наделены, как правило, яркими индивидуальными характерами, выраженными уже

«Король Лавра»



во внешности персонажа, а чувства и поступки кукольных героев всегда вполне жизненны и глубоко человечны.

Особенно интересно действуют персонажи «Чешского года» в сцене веселого гуляния в деревенском трактире, где солдат-инвалид в трогательной народной песенке рассказывает о своей первой любви.

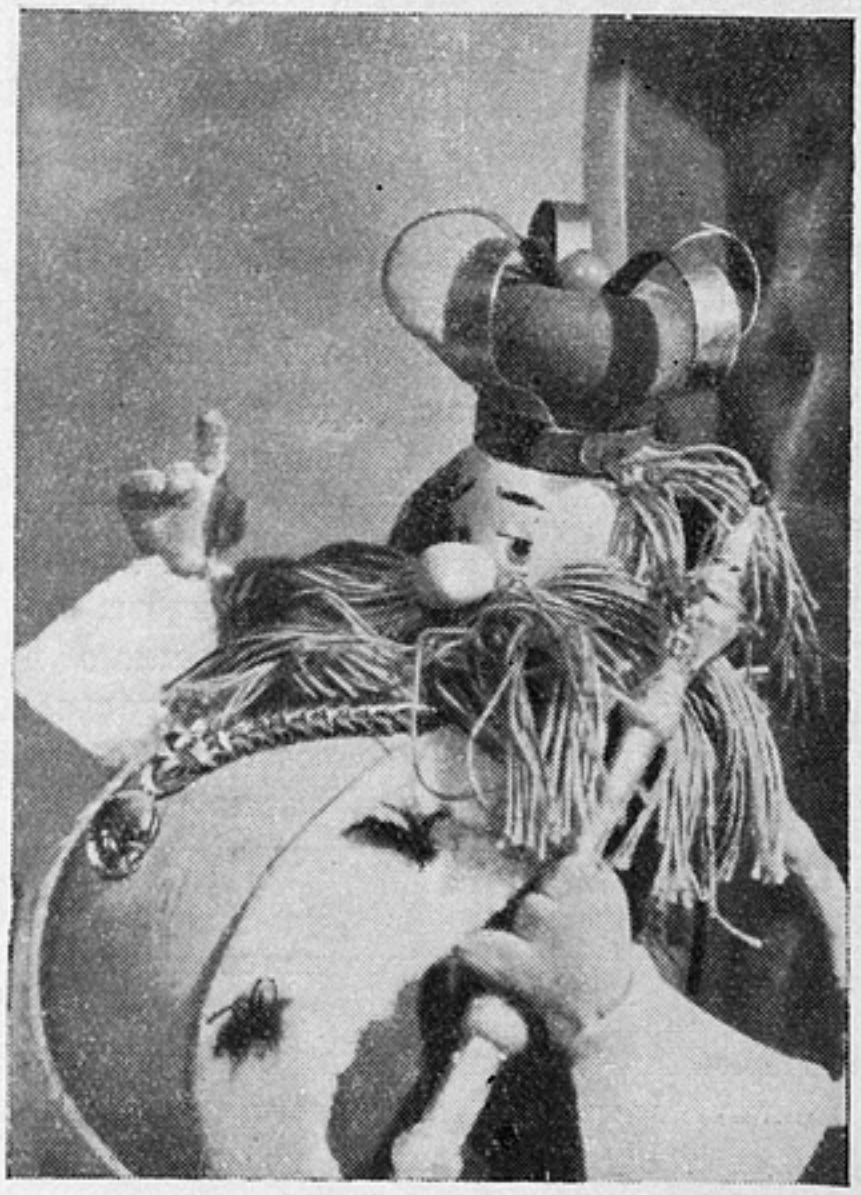
Яркое национальное своеобразие, мягкий лирический юмор и тонкое изображение человеческих характеров отличают этот фильм, который по праву можно назвать одним из самых ярко национальных произведений чешского народного искусства.

«Чешский год», как выдающееся явление в искусстве объемной мультипликации, был отмечен на кинофестивале в Венеции в 1947 году.

Печатью несомненного таланта отмечено и следующее произведение Трнки — фильм «Соловей богдыхана», сделанный по мотивам известной сказки Андерсена. Однако следует отметить, что в отличие от произведений, сделанных Трнкой на близком, хорошо известном ему национальном чешском материале и получившихся у этого интересного изобретательного художника действительно народными, в фильме «Соловей богдыхана» он не идет дальше внешней стилизации и простого любования изящными формами кукольного действия.

Тематика кукольных фильмов Трнки очень разнообразна. Здесь и кинообработка рассказа Чехова «История с контрабасом», и не вполне удавшаяся, но интересная по замыслу и по зрелости профессионального мастерства сатира на фальшивую романтику ковбойских любовных ро-

«Король Лавра»



«Баяя»

манов — «Арии прерий», и народная сказка «Чертова мельница» о добром, честном и храбром солдате, побеждающем бесовские темные силы.

Последняя известная нам большая работа Трнки—цветной полнометражный кукольный фильм «Баяя», представляющий собой свободную обработку народной сказки из сборника классика чешской литературы Божены Немцовой. Картину отличает необычайное художественное мастерство, большая тщательность оформления, смелый полет фантазии.

Картина идет в сопровождении драматичной музыки композитора Вацлава Трояна и трогательных стихов выдающегося чешского поэта Витезслава Незвала.

Правда, надо сказать, что сказка о таинственном печальном принце, который побеждает страшных драконов и добивается руки прекрасной принцессы, наименее типична для чешского фольклора, по самой своей природе более светлого и жизнерадостного. Выбрав именно эту сказку, Трнка не только не освободил ее от элементов средневекового мистицизма, но, напротив, несколько сгустил мрачные краски.

В то же время, превратив своего героя из рыцаря обедневшего рода в простого деревенского парня, Трнка показал торжество здорового народного духа над злыми темными силами, воскрешая тем самым традиции чешской народной поэзии и выражая ее благородные идеи.

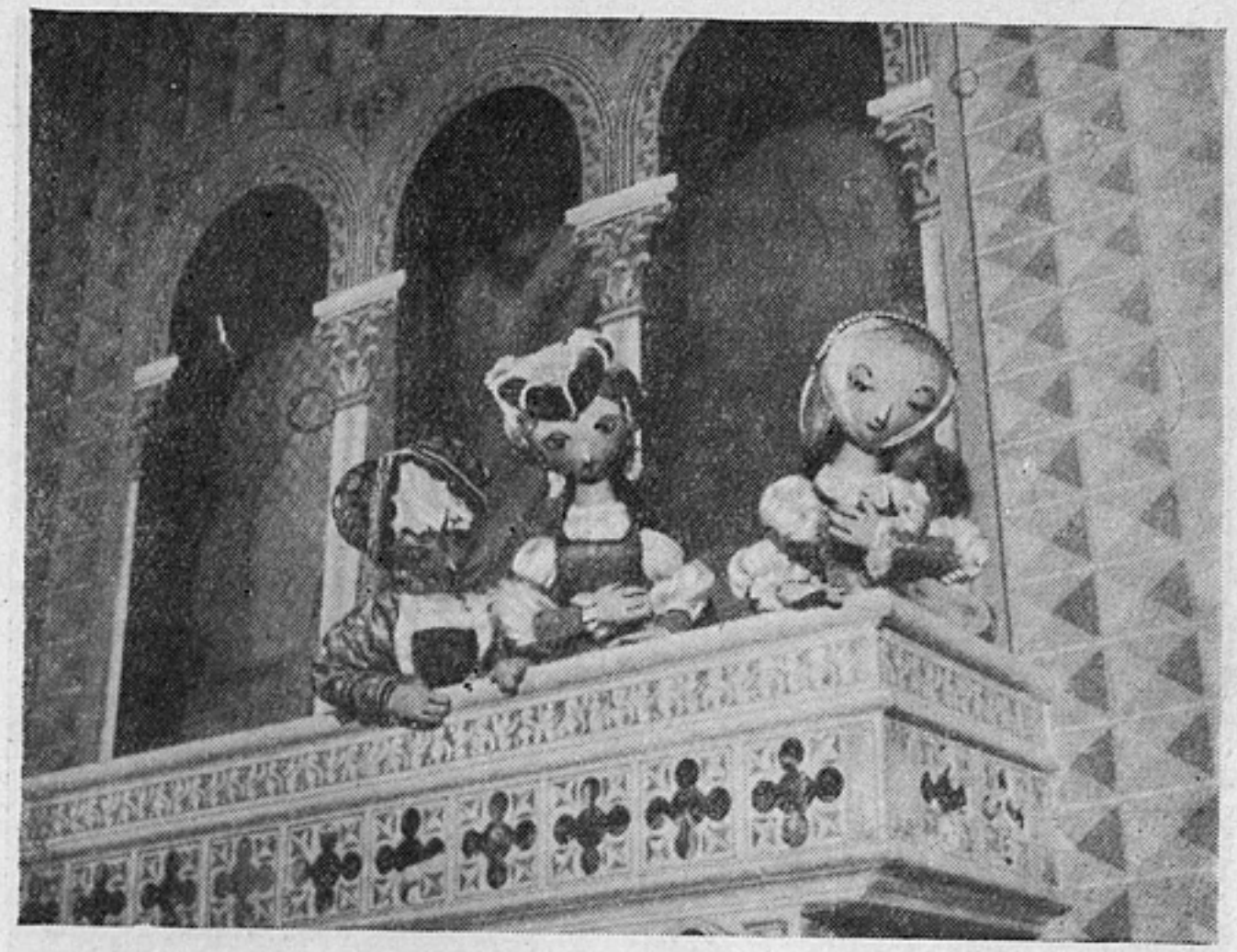
На Международном кинофестивале в 1950 году в Карловых Варах «Баяя» был признан лучшим полнометражным кукольным фильмом.

Сейчас Йиржи Трнка делает новую объемную мультипликацию на материале старинных легенд, записанных классиком чешской литературы писателем Алоизом Ирасеком. Выдающиеся чешские актеры будут сопровождать действия кукол чтением текста Ирасека. Народная тематика этого нового фильма и высокое мастерство его автора Трнки дают основание предполагать, что это будет произведение, не менее яркое и интересное, чем «Чешский год».

Параллельно с пражской группой мастеров кукольного фильма работает группа в Готвальдове, где создают свои произведения замечательные художники Гермина Тырлова и Карел Земан.

Здесь в 1942 году Тырловой был снят первый объемный мультфильм «Федька-муравей» о приключениях популярного сказочного героя Федьки-муравья, созданного творческим воображением художника-иллюстратора детских книжек Ондржеем Секорой. Персонажи фильма показаны без претензии на натуралистическое подобие — они были всего-навсего игрушками, которые жили своей собственной

«Баяя»



условной жизнью, но в то же время в них без труда угадывалось комическое отображение человеческих характеров и чувств.

Готвальдовская группа выработала свой тип куклы — шуточной народной деревянной игрушки. Чаще всего в картинах Тырловой действия кукол сочетаются с игрой живого актера, что. однако, ни в какой мере не разрушает сказочного очарования кукольного фильма. Так, например, сделан отмеченный на Каннском фестивале 1946 года фильм «Рождественский сон», где показана ожившая в детских сновидениях старая заброшенная игрушка, успешно доказывающая маленькой хозяйке свои неиссякнувшие кукольные достоинства.

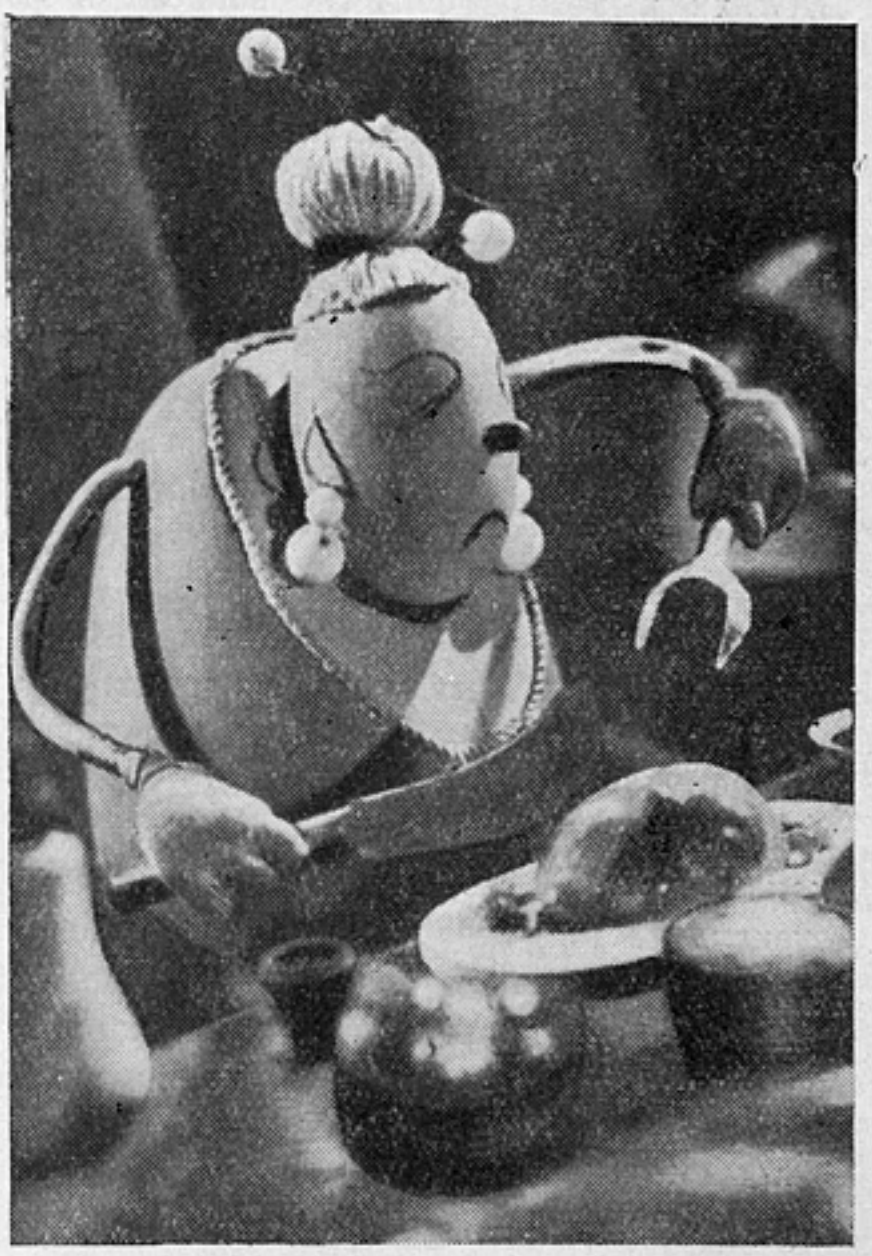
Сходен по своему драматургическому построению и художественному решению фильм «Колыбельная песня», где забавная кукольная фигурка развлекает оставленного без присмотра грудного ребенка.

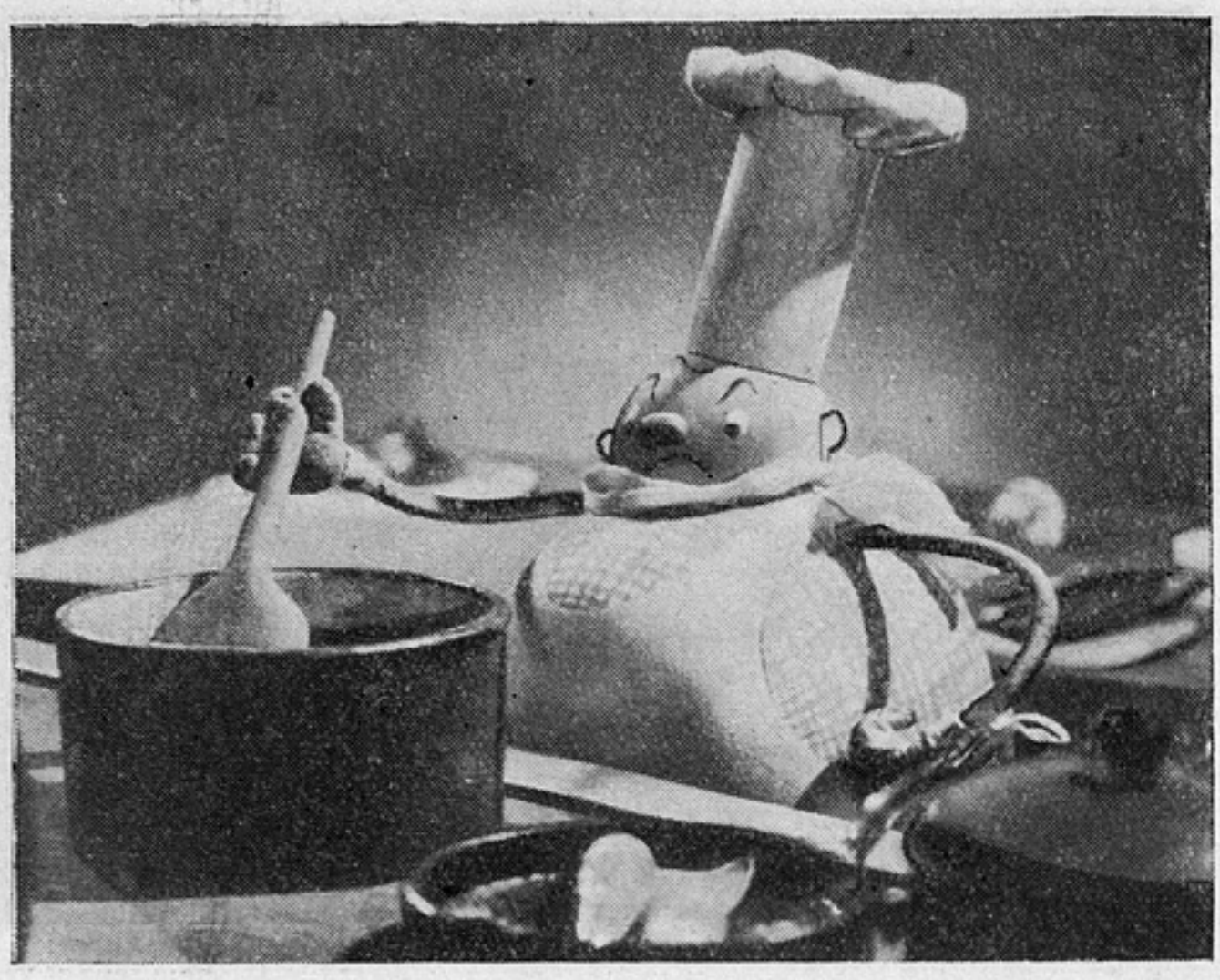
На этом же принципе сочетания кукольных и живых героев построен сатирический фильм Тырловой «Бунт игрушек», где показано, как простые деревянные игрушки проявляют чудеса изобретательности, досаждая гестаповцу, ворвавшемуся в игрушечную мастерскую. Этот фильм был отмечен на Международном фестивале в Брюсселе в 1947 году.

Детские игрушки действуют наряду с живыми людьми и в одном из последних фильмов Г. Тырловой «Миниатюрные приключения» (1951 год), который в несколько условной и наивной форме пытается пропагандировать идею национального равенства.

Последняя работа Гермины Тырловой — короткометражный цветной кукольный

«Король Лавра»





«Король Лавра»

фильм «Девять цыплят». Фильм рассчитан на самых младших зрителей. Он рассказывает о маленьком желтом цыпленке, который вел себя как эгоист в отношениях со своими братьями и сестрами, но на горьком опыте убедился в необходимости иметь постоянную поддержку коллектива.

Стихи к этому фильму написал поэт Франтишек Грубин, музыку — композитор Зденек Лишка.

Работавший некоторое время под руководством Гермины Тырловой художник Карел Земан вскоре вышел на самостоятельную творческую дорогу и создал несколько выдающихся произведений чешской кукольной кинематографии. В 1949 году Земан завоевал признание фильмом «Вдохновение», в котором все куклы и декорации были сделаны из цветного дутого стекла.

Это была поэтичная сказочная феерия, отражающая художественные достижения национальной стекольной промышленности. Фильм как бы раскрывал процесс творчества мастера-стеклодува. Глядя на капли дождя, стекающие по оконному стеклу, мастер силой своего воображения превращает сверкающие водяные капельки в легкие воздушные фигурки, которые оживают на экране и в сказочном вихре проносятся перед взором зрителей.

Через год Земан сделал цветной кукольный фильм «Король Лавра» на материале одной из южнославянских сказок, обработанной в сатирическую поэму Карелом Гавличеком-Боровским.

Это сказка о том, как молодой королевский парикмахер Кукулин нечаянно выдал людям тайну короля, тщательно скрывавшего от народа и придворных свои ослиные уши, и о том, как льстивые придворные успокоили короля, единогласно признав, что ослиные уши очень идут их просвещенному монарху.

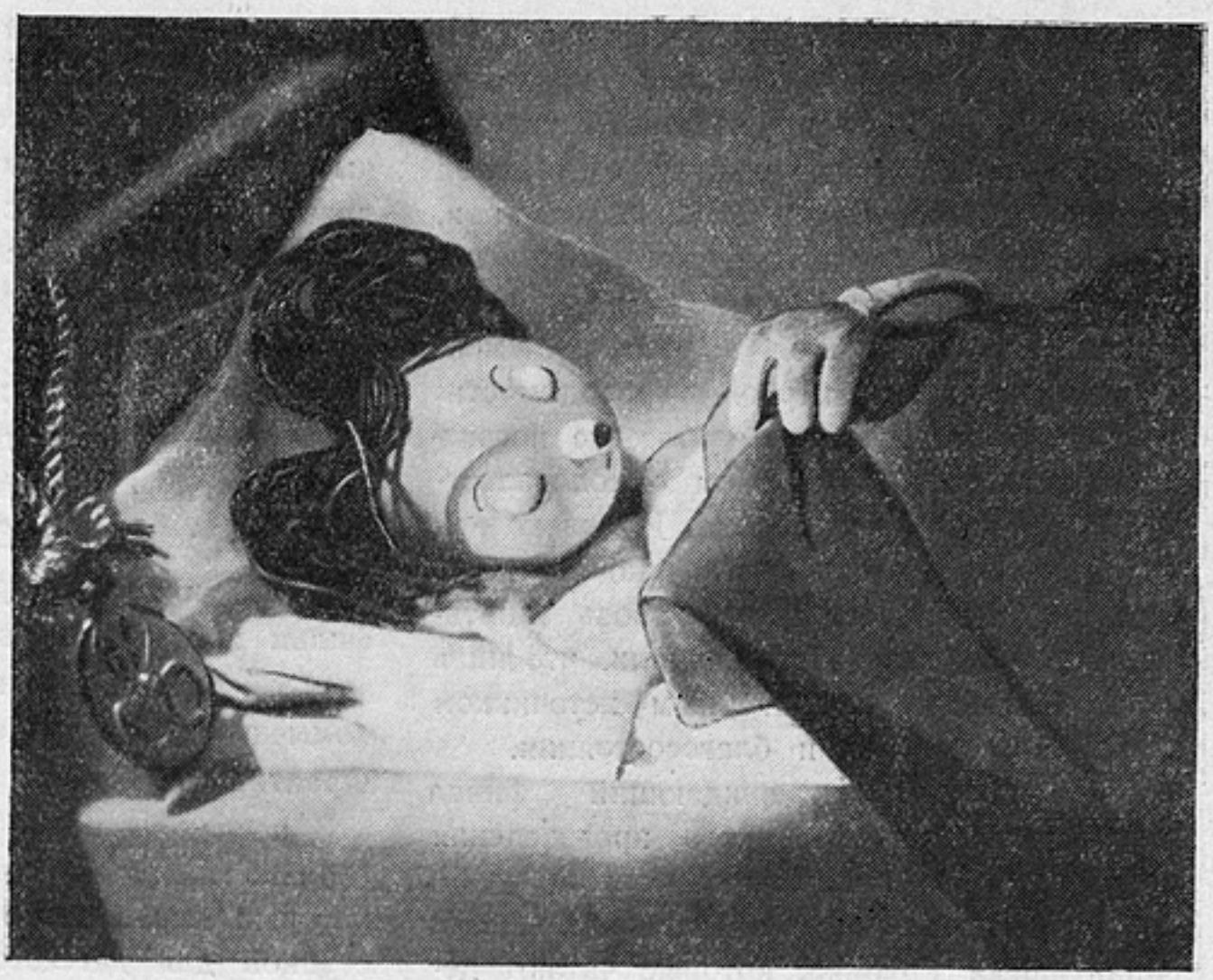
Поэма Гавличека-Боровского носила ярко выраженный революционный характер, разоблачая в аллегорической форме гнилость и убожество Габсбургской монархии.

Земан, сохранив в своем фильме сатирическое звучание, воспел светлый ясный ум простого народа, противопоставленный ограниченности и лицемерию вырождающейся аристократии.

Особое место в творчестве К. Земана занимает серия короткометражных кукольных фильмов, которые он снимает с 1947 года и неизменным героем которых является созданный художником образ — пан Прокоук.

Своими фильмами о господине Прокоуке К. Земан комментирует самые злободневные вопросы современности, его искусство ярко агитационно и очень актуально.

«Король Лавра»



Смешная фигурка тощего Прокоука с удлиненной деревянной головой и удивленно раскрытыми на мир глазами, с темным носом и усиками щетинкой, с тоненькими полосатыми ручками претерпевает в фильмах Земана самые разнообразные приключения.

В одном фильме, агитирующем за изобретение подлинно полезных вещей и против пустого «изобретательства», пан Прокоук усердно создает никому не нужные машины. В другом, антиалкогольном фильме Прокоук начинает строить дом, но вступает в слишком тесную дружбу с винной бочкой и бутылкой и терпит крах. В третьем фильме Прокоук находит на дороге подкову, пытается приспособить ее «на счастье» на пороге своей комнатки, но замечает обрывок газеты с призывом сдавать государству старые металлы и торжественно несет подкову на сборный пункт.

Наиболее интересен по содержанию и художественному решению фильм, рассказывающий, как Прокоук захотел стать чиновником. В этой картине он выступает в роли сапожника, который пожелал «выйти в люди»—поступить на службу в контору. Некий «дух конторы», изображенный в виде очень распространенной в Чехословакии аллегорической фигуры «бюрократической лошади» с печатями вместо копыт, заглянув в пустой череп Прокоука, решает, что он вполне пригоден для чиновничьей должности.

Но работа у Прокоука не ладится. Пропуская через свои руки бумажки, говорящие о том, что на производстве нехватает специалистов, в том числе и сапожников, он постоянно допускает оплошности и тем самым становится серьезным тормозом в практической работе. В конце концов пан Прокоук открывает в помещении конторы сапожную мастерскую и успешно шьет сапоги.

Этот фильм имел успех, как едкая сатира на бюрократические канцелярские учреждения, которые губят живое дело в потоке бумажной волокиты.

Используя большие сатирические, пародийные возможности кукольного фильма, К. Земан своими коротенькими агитационными картинами помогает вести большую воспитательную работу среди населения молодой народно-демократической республики.

Недавно на VII Международном кинофестивале в Карловых Варах удостоен премии новый фильм Земана «Клад птичьего острова». Карел Земан, более других мастеров чешского кукольного кино склонный к острым актуальным темам, на этот раз создал фильм, направленный против тех, кто мечтает о богатстве и безделии, презирая трудовую деятельность.

Используя изящные кукольные фигурки, несколько стилизованные под иранскую миниатюру, К. Земан излагает увлекательную сатирическую сказку о жителях некоего острова, которые нашли клад и, обрадовавшись богатству, все как один перестали трудиться. Очень скоро они почувствовали недостаток в самых элементарных предметах первой необходимости: некому стало их производить, все погрязли в лености и блаженном самодовольстве. Жить стало невыносимо. И только когда морской пират похитил клад и вынудил тем самым островитян вновь заняться полезным делом, они поняли, что лишь труд является единственным источником подлинного счастья и благосостояния.

Светлый, жизнеутверждающий финал этого веселого остроумного произведения звучит как гимн созидательному труду.

Фильм комментируется стихами поэта Франтишека Грубина, которые читают дети. Музыка Зденека Лишки.

В 1949 году под руководством художника Вацлава Зыкмунда образовалась еще одна группа работников кукольного фильма в городе Брно, выпускающая преимущественно фильмы для детей младшего возраста.

Созданию первого экспериментального фильма этой группы «Будулинек и лисички» предшествовала тщательная подготовка: совместно с Исследовательским педагогическим институтом художники устраивали специальные сеансы для детей, изучая впечатление, которое производят различные фильмы на детскую аудиторию.

В результате этих наблюдений группа остановилась на специальном виде фильма — с ровной линией действия, без особо комических и сильно драматичных сцен, которые, как выяснилось, рассеивают внимание малышей и тем самым снижают воспитательное значение фильма.

Был найден и своеобразный художественный стиль кукольного фильма для самых маленьких зрителей. Куклы, созданные Вацлавом Зыкмундом, выполнены в духе традиций народных художников и напоминают незамысловатые формы детских игрушек, сделанных деревенскими мастерами.

«Будулинек и лисички» создан по сюжету очень распространенной в Чехословакии детской сказки о приключениях маленького мальчика Будулинека. Этот веселый и в то же время нравоучительный фильм идет в сопровождении легкой, прозрачной музыки композитора Й. Новака и комментируется стихами чешского поэта Франтишека Галаса.

В последние годы в Брно создано несколько новых кукольных фильмов, идеи которых выражены в увлекательной и доступной для детского понимания форме. Так, например, один из последних фильмов «Коза и еж» призывает своих маленьких зрителей к дружбе и смелости, которые побеждают любого врага. Своими незамысловатыми фильмами работники группы города Брно способствуют воспитанию молодого поколения республики.

Чешский кукольный фильм завоевал всемирное признание. Высокое художественное мастерство, большая изобретательность, оригинальность, в самом хорошем смысле этого слова, отличают лучшие образцы чешской объемной мультипликации. Можно лишь пожелать, чтобы работники чешского кукольного фильма более широко и осмысленно использовали боевые революционные традиции национального кукольного искусства, последовательнее и энергичнее боролись за высокую идейность и яркую тенденциозность своих произведений, увеличивая их познавательное и воспитательное значение.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2, тел. Д 3-15-87 доб. 33.

А 05980. Сдано в производство 7/VIII 1952 г. Подписано к печати 25/IX 1952 г. Формат бумаги 70 × 108 1/16. Зак. 1607. Тираж 8 600. Печатных листов 10,91. Учетно-изд. л. 12,57.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40 13 ОКТ. 1952

Цена 10 руб.

11729 м

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
на 1953 год
на журнал

„ИСКУССТВО КИНО“

орган Министерства кинематографии СССР
и Союза советских писателей СССР

Выходит 1 раз в месяц

Подписка принимается в городских и районных отделах „Союзпечати“, конторах, отделениях и агентствах связи, а также почтальонами и общественными уполномоченными на предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях.

Подписная цена 120 рублей в год